N
6961
B85
annee 22

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

HUMANITIES RESEARCH COUNCIL
SPECIAL GRANT

FOR
FRENCH AND ITALIAN ART 1400-1800

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE.

BRUXELLES,

C. MUQUARDT, ÉDITEUR, RUE DE LA RÉGENCE, 45.

Même maison à Gand et à Leipzig.

—

1883

LIBRARY
NOV
19
1981
UNIVERSITY OF TORONTO

N
6961
B85
annec 22

RECHERCHES

SUR LES

MATIÈRES COLORANTES

EMPLOYÉES PAR LES ARTISTES

DANS LES

DIVERS PROCÉDÉS DE PEINTURE EN USAGE DANS L'ANTIQUITÉ,

PENDANT LE MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

Bien que l'on soit en droit de supposer que le sentiment artistique, instinctif chez l'homme, a pu exister de toute antiquité, il est un fait constant, indéniable, c'est que les progrès dans l'art sont une suite nécessaire de la civilisation, et que, ralentis, pour ainsi dire anéantis par les ténèbres de la barbarie, ils se sont toujours vivement accentués aux époques de paix et de prospérité.

Quelle que soit la contrée où l'art a pris naissance, les premières manifestations de celui-ci n'ont pu se produire dans la peinture. Elle doit avoir été devancée de beaucoup par l'architecture et la sculpture, dont l'utilité est plus générale.

La peinture est postérieure aux temps héroïques, et ne fut,

à son origine, qu'un coloriage de statues et de bas-reliefs, un embellissement de la sculpture (1).

Homère mentionne à plusieurs reprises des vêtements d'étoffe brochée de figures, mais, en fait de peinture, il ne parle que de vaisseaux aux flancs rouges et d'un ornement qu'une femme peint en pourpre : ce n'est pas là de l'art, mais il y a du moins l'emploi de substances colorantes (2). La peinture proprement dite semble s'être bornée d'abord à des dessins au trait et à des tableaux monochromes, tels que ceux d'Hygiémon, de Charmadas, de Cléophante de Corinthe (3). Dans cette même cité de Corinthe, fameuse par ses poteries, la peinture ne pouvait manquer d'être d'abord alliée au travail manuel des vases : industrie qui se répandit ensuite en Étrurie. Aussi, selon Pline, la *testa trita* est-elle la plus ancienne des couleurs et les vases d'un jaune clair, terne avec figures rouges, brunes ou violettes, de même que les vases d'un rouge jaune avec figures noires, sont déjà les produits d'une époque où l'on commençait à posséder la connaissance des couleurs primitives.

En Sicile et en Italie, on continua longtemps à imiter les modèles de l'Attique, tandis que l'Égypte, qui, sans doute, avait inspiré d'abord la Grèce, peuplée par une de ses colonies, se borna toujours à l'emploi des teintes plates,

---

(1) Chose curieuse, après l'époque de barbarie du haut moyen âge, cette particularité se retrouve de nouveau et les premiers travaux du XIVe siècle sont aussi dépendants de la sculpture.

(2) O. Muller, *Manuel d'archéologie*, trad. Nicard, t. Ier, p. 66. — Iliade III, 126, et Odyssée XIX, 225.

(3) Pline, *Hist. naturelle*, XXXV, 5, 11, 34, et Scheffer, *De arte pingendi*, 1669, p. 76.

procédé primitif qui ne fut que fort tard perfectionné par une sorte de clair-obscur.

Le cinabre succéda à la *testa trita* (1) : on en fit des sujets monochromes, on fit également plus tard des *monochromata* en autres couleurs ; par exemple, de blanc sur tableaux noirs (2).

Mais le premier peintre polychromiste dont on cite le nom fut Bularque, l'auteur d'un grand tableau représentant le *Combat des Magnètes*, et dont la date, d'après Pline, remonte à 500 ans environ après la prise de Troie.

Cette œuvre était composée à l'aide de plusieurs couleurs qui pendant longtemps restèrent la palette des artistes grecs.

A l'époque de Périclès (3), période culminante de l'art de la Grèce, Zeuxis, qui donna ses tableaux parce qu'il les jugeait inappréciables et préleva une contribution pour laisser voir son Hélène : Parrhasius, aussi orgueilleux qu'un satrape, Tymanthe et les rivaux de ces artistes durent plutôt leur renom à leur dessin, à l'expression et à un certain clair-obscur, qu'à la couleur ; et si le coloris de l'école ionienne avait plus de brillant que celui de Sicyone, tous les peintres qui en firent partie (Apelle et Protogène, eux-mêmes) n'eurent cependant qu'un nombre restreint de matières colorantes.

Tout l'effet du tableau ne consistait qu'en une sorte de glacis noirâtre qui éteignait la lumière et formait le modelé. Le *tonos* ou *splendor* était ainsi donné par une espèce de vernis nommé *atramentum*.

---

(1) Pline, l. XXXV, 5 ; Scheffer, *De arte pingendi*, 1669, p. 76.
(2) Scheffer, *op. cit.*, 1669, p. 78.
(3) Pline, *Hist. naturelle*, XXXV, 36, 4.

Les anciens attachaient la plus grande importance à la finesse des contours et l'on exigeait de l'élève une longue pratique du stylet, puis d'un pinceau trempé dans une couleur, avant de lui permettre de manier plusieurs teintes (1).

Jusqu'à Apelle, l'école ionienne se contenta de l'usage des matières qui fournissaient les quatre couleurs fondamentales, mais en les mélangeant à l'infini.

Ces quatre couleurs étaient :

Le *blanc*, représenté par la *terre de Melos*, et la *cerusa*, plus rarement employée (2).

Il y eut aussi une sorte d'arsenic blanc, selon Scheffer, mais cet auteur pourrait avoir été induit en erreur par le nom de Sandaraque fausse, qui n'était autre que de la céruse brûlée, comme nous le verrons plus loin ; la meilleure céruse se nommait *symmisticum* (3).

Le *rouge* sinopis ou miltos.

Le miltos fait avec de l'ochra brûlée (usta) fut découvert par hasard. Vers la 115e Olympiade, Nicias en fit usage pour la première fois (4).

L'ocre brûlée dans des chaudières neuves bien lutées donnait une sorte de *rubrica*. Ce nom signifiait en réalité *pierre hématite*, mais on ne faisait pas de différence entre les ocres rouges, le *bol rouge* d'Arménie ou terre sigillée, très vantée par les anciens, et les oxydes de fer tels que la terre de Sienne brûlée de nos jours.

Le nom générique était *sinopide*. On s'en servait pour les

---

(1) Boettiger, *Archaeologie der Mahlerei*, p. 145 et suiv.

(2) Scheffer, *De arte pingendi*, 1669, p. 165.

(3) Vitruve, *Éléments d'architecture*, VII, c. 12; *Dioscorides*, V, c. 94.

(4) Traité des pierres. — *Théophraste De lapid.*, 53.

dégradations de lumière, dans les chairs bien entendu, et elle était de trois espèces : la rouge, la rouge pâle et la rouge moyenne.

Cette argile ocreuse était parfois presque aussi belle que le vermillon d'Espagne, car, d'après Strabon, on falsifiait celui-ci avec de la sinopide.

Le *leucophorum*, enduit pour fixer l'or sur le bois, sorte de bol des doreurs, se composait d'une demi-livre de sinopide du Pont, mêlée et broyée avec 10 livres de sil translucide (*ocre luisante*).

Le *syricum*, mélange de sinopide et de sandyx, servait à contrefaire le *minium*, c'est-à-dire le vermillon, car les anciens le nommaient le plus souvent ainsi.

La *sandyx* végétale était de la garance.

La sandyx minérale, de la rubrica et de la céruse brûlée.

Le *jaune* sil, *ochra* (1) provenait des mines d'argent de l'Attique. Parfois il était teint par la violette jaune (*viola* des anciens) (2).

La *terre d'Egypte* était un hydroxide de fer d'un jaune verdâtre ou brun, tendre, pulvérulent, analogue à notre ocre brun mat.

L'*auripigmentum* était le sulfure jaune d'arsenic (*arsenicum luteum*) et la sandaraque, le sulfure rouge d'arsenic (arsenicon).

Le *noir* était une préparation, et sous le nom *d'atramenta* remplaçait le *bleu* dans les peintures antiques (3).

---

(1) Boeck, *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1815, p. 99.
(2) Vitruve, *Éléments d'architecture*, l. VII.
(3) Pline, *Hist. naturelle*, lib. XXXV.

On a vu des peintres aller fouiller les tombeaux pour en tirer des charbons d'un beau noir : mais le plus beau, selon Pline, était celui du pin *teda*.

Polygnote et Micon tiraient le leur de marc de raisin (*tryginum*).

L'encre de Sèches (seppia) est un véritable prodige, dit Pline: mais l'art n'en a point tiré parti. Tout noir s'achevait au soleil et on y mêlait du *glutinum* pour les peintres.

Celui que l'on tirait du cep de vigne (atramenta) était le *noir de vigne*. Apelle employait le noir d'ivoire (éléphantinon).

Après cet artiste (1), la palette des peintres grecs et romains s'enrichit d'un certain nombre de couleurs nouvelles plus fines et plus chères, que l'on nomma *floridi*. Elles étaient fournies par le commettant à l'artiste.

Telles étaient : la *chrysocolle* (2), vert tiré des mines de cuivre, le *purpurissum*, mélange de craie avec l'humeur visqueuse de la pourpre, le *coeruleum* ou smalt bleu, mélange découvert à Alexandrie.

Le *cinnabari*, véritable vermillon naturel ou artificiel. Callias l'Athénien prépara ce dernier pour la première fois vers la quatrième année de la 93e Olympiade.

Le *minium* véritable (deutoxyde de plomb), que Dioscoride seul distingue avec soin du cinabre minéral, a été parfois pris pour ce deutosulfure de mercure.

L'*armenium*, pierre semblable à la chrysocolle verte et

---

(1) Pline, *Hist. naturelle*, lib. XXXV, chap. XII, 6.

(2) Roux, *Die Farben, ein Versuch ueber Tecknik alter und neuer Mahlerei.* Heidelberg, 1824, 8.

teinte par les mêmes procédés, était d'un bleu tendre, nuance du vert de mer.

Le *vert appien* se faisait de craie verte et simulait la chrysocolle : c'est la terre verte.

L'*annulaire* était blanche : on s'en servait pour les carnations de femmes.

L'*indicum* était, disait-on, de la vase adhérente à l'écume des joncs de l'Inde. Broyé, il était noir; délayé, il donnait une magnifique couleur de bleu mêlé de pourpre. Les fabriques de pourpre en faisaient aussi.

La *craie sélunisienne* s'employait pour sophistiquer l'*inde* ou *indicum*, et le *vaccinium* était une teinture de fleurs d'Hyacinthe ou bien du Pastel (Isatis).

L'*indicum* ou *indigo* fut connu à Rome depuis le temps des empereurs (1).

Les couleurs les plus anciennes, c'est-à-dire les moins chères et les plus aisées à obtenir, étaient celles que l'on nommait dures ou austères (2).

Parmi les couleurs coûteuses et assez rares, la première place était réservée au *purpurissum*. Fait de craie à brunir l'argent, il entrait dans la chaudière des teinturiers en pourpre en même temps que la laine. Une couche de *purpurissum* appliquée sur de la *sandyx* donnait à celle-ci l'éclat du minium, c'est-à-dire du vermillon. Pour imiter la pourpre, il suffisait d'une couche de bleu sur laquelle on passait de même une couche de *purpurissum*. Cette couleur répondait donc à notre laque de Garance pourpre.

---

(1) Scheffer, *De arte pingendi*, 1669, p. 77.

(2) Beckmann, *Beytraege zur Geschichte der Empfindungen*, IV, n° 4; *Kunstblatt*, 1831, n° 69.

Toutes les couleurs pourprées étaient de la craie teinte avec la garance ou le suc de plusieurs fleurs (1).

On notait spécialement les substances colorantes qui aimaient la craie ou bien la cire, dans le procédé à l'encaustique, et qui refusaient de prendre sur tout endroit humide. C'étaient : le purpurissum, l'indicum, le cœruleum, le mélinum, l'orpiment, le vert appien, la céruse. Cette remarque avait quelque importance dans la fresque. Les anciens avaient pour ce procédé le même choix de couleurs que plus tard les artistes italiens de la Renaissance.

Il ne se faisait pas d'ombres sans *céruse brûlée* que certains commentateurs confondent avec la *mine de plomb*.

Il y avait plusieurs espèces de pourpre tirées de différentes contrées. Celle de Tyr était la plus estimée. Le *sacrum encaustum* ou l'encre sacrée des empereurs d'Orient n'était autre que de la pourpre cuite au feu et réduite en poudre avec ses écailles.

D'après M. Chaptal, des débris de couleurs antiques d'une belle teinte rose doivent être de la laque à principe d'alumine, peut-être bien aussi de la pourpre de Tyr (2).

Sir H. Davy a trouvé que les rouges pourprés des bains de Titus sont des mélanges d'ocres rouges et de bleu de cuivre : il y trouva aussi du minium de plomb, du cinabre.

La garance était employée dans l'antiquité et on lui attribue les teintes fraiches des peintures les plus anciennes des écoles primitives (3).

---

(1) Vitruve, *Éléments d'architecture*, VIIe livre.
(2) Paillot de Montabert, *Traité de peinture*, t. IX, p. 250.
(3) Ibid., op. cit., t. IX, p. 258.

On teignait la *creta argentaria* (sorte de terre blanche) avec la garance, comme de nos jours, pour les laques communes, on emploie de la craie avec un peu d'alun.

On avait aussi le *vert de gris* (aerugo) mentionné par Vitruve et par Théophraste, ainsi qu'un *bleu de cuivre*, et que le *sang dragon*, résine que l'on croyait être du vrai sang de dragon ou d'éléphant, mais qui s'extrait par incision du *dracoena draco* et d'autres végétaux de l'Inde (1).

Le *vitriol vert* ou sulfate de fer était connu des anciens.

Pline en parle sous le nom de *misy*, *sory* et *calchantum*. On peut en tirer le *rouge d'Angleterre* (2).

Ils n'utilisèrent que tard pour la peinture le *bitume* ou *asphalte* (3), la terre brune d'Ampelos (bitumineuse) et le *cicerculum* (ocre brune d'Afrique) ou manganèse d'un brun olive foncé.

Aulu-Gelle (4) indique les couleurs rouges qui suivent, mais qui ne sont que des nuances ou des mélanges; le fauve mêlé de rouge et de vert; le rubidum mêlé de beaucoup de noir, le pheniceum, le puniceum, le rutilum, le luteum ou jaune d'or, le beltrum, le spadicum, le balaustinum, le coccineum, le roseum, la sinopis, le minium, le blond ou roux composé de blanc, rouge et vert.

C'étaient là des tons que sans doute les peintres romains préparaient à l'avance sur leur palette.

Parmi les couleurs foncées, un auteur du XVIe siècle (5)

---

(1) Pline, lib. XXXV, chap. XXII. — Junius, *De pictura veterum*, lib. VI, chap. VI.

(2) Pline, lib. IV, p. 12.

(3) Correvon, *Lettres sur Herculanum*, lettre VIII, p. 240.

(4) Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, lib. II.

(5) T. Garzoni, 1593, *La Piazza universale*, p. 666.

marque d'après Bartolomeo di Anglico : l'Espagnole, la Bétique, l'impluviato ou leonato (couleur de lion), le suaso, le mutinense, le fosco ou perso (violet), l'atro ou l'athracino dit atramentum ou brun, le cesio ou glauco, ou cerulio, ou cumatile, ou cianio.

Toutes les espèces d'outre-mer : l'attique, le turchino obscur, le slatito, le celestino ; — les azurs, le marmoroso ou lucido, le syrico (de Seyros), l'indigo (le germanique ou azur d'Allemagne), le vert obscur ou couleur Venète, ou Thalasico (de mer).

Toutes ces dénominations pourront paraître superflues, parce qu'elles n'indiquent parfois que des nuances, mais il en est cependant qui rappellent des couleurs très employées au moyen âge; telles sont encore le vert *prasinus*, le *bleu azur de Vénétie*.

D'autres, mentionnées par le même auteur, sont des souvenirs de l'antiquité : telles sont le *pigmentum syrien* (syricum), de couleur rouge, le *vestorianum* (bleu égyptien), l'*appianum* (vert appien), la *couleur de Chypre*.

L'*outre-mer de Chypre* est ce que Dioscorides appelle cyaneum, selon Scheffer.

Les anciens se servaient en guise d'encre d'un charbon très divisé, ce qu'on reconnaît par les écritures trouvées à Herculanum (1).

Ils se servaient aussi, comme les artistes du moyen âge, de plusieurs mines de plomb sous les noms de *molybdène* et de *plumbago*.

La *stupteria* des Grecs et l'*alumen* des Romains n'étaient

(1) Klaproth. *Dictionnaire de chimie*.

pas de l'alun, mais un vitriol naturel, — En revanche, ce que Dioscorides appelle *trichites* était un alun naturel.

Le *simmi* des Grecs ou le *stibium* des Romains était un oxide d'antimoine.

On connaissait à cette époque le sulfure d'antimoine et le foie d'antimoine, mais à l'état métallique, ce produit n'est connu que depuis le xve siècle.

Les couleurs *veneti* étaient bleues, d'après Tertullien et saint Isidore, et les *pratini* ou prasini d'un vert de pré.

La peinture à l'encaustique exigeait les mêmes substances. Dès les temps les plus reculés, on peignait les vaisseaux en trempant les pinceaux dans une cire fluide mêlée à de la poix : mais c'était-là un enduit plutôt qu'une peinture.

Les anciens ne connurent pas les essences distillées (1), mais ils avaient les résines fondues dans de l'huile bouillante (2) et probablement leur cire (quoiqu'on prétende que la cire punique était un composé de vingt parties de cire et une de soude) (3) était unie à certaines résines. Ils avaient deux manières de peindre à l'encaustique : dans la première, on traçait les contours au moyen d'un fer chaud, sur des tablettes d'ivoire enduites de cire et de couleurs pulvérisées (4). Dans la seconde (5), on étendait la cire coloriée disposée sur des tablettes en bois ou sur de l'argile cuite, à l'aide d'une pointe rougie au feu. On opérait ensuite la cautérisation au moyen d'un fer chaud.

---

(1) Raspe, *Acritical essay*, p. 25.
(2) Pline, *Hist. naturelle*, XXXV, c. 10.
(3) Klaproth, *Dictionnaire de chimie*.
(4) Caylus, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, XXVIII, p. 179.
(5) Walter, *Die wieder hergestellte Mahlerkunst der Alten*.

Cet art s'est perdu vers le IXe siècle (1), mais les anciens transmirent aux néo-chrétiens et aux Byzantins la peinture à la cire (encaustique), en même temps qu'une sorte de *sgrafitti* ou de mosaïque, mais le procédé ne semble pas en avoir dépassé le Bas-Empire (2).

Quant à la peinture des vases chez les Grecs, à son époque la plus brillante, on peignait les vases déjà légèrement cuits avec un oxide de fer qu'une nouvelle cuisson rendait brun noirâtre. Le vernis rouge jaunâtre était une légère dissolution de la même matière.

Les différentes couleurs des arabesques, fleurs, vêtements, etc., n'étaient placées qu'après l'achèvement de la cuisson, souvent même à la cire.

Il n'est pas hors de propos de mentionner ici la mosaïque, soit en pavement de morceaux quadrangulaires, réunis au moyen d'un mastic en pierres de différentes couleurs (pavimenta sextilia), comme la mosaïque moderne de Florence; soit en fenêtres formées de carreaux de verres colorés, genre que l'on connut vers la fin de l'antiquité, soit en pavement composé de petits cubes en pierre (tesselata lithostrata), formant un dessin colorié.

Il y eut encore une mosaïque plus finie dans laquelle on employait des cubes d'argile coloriés ou plutôt de la matière vitrifiée ou même des pierres précieuses.

Les premières mosaïques connues sont celles d'argile de Sosus (de Pergame) représentant les débris d'un repas.

---

(1) A. Siret, *Dictionnaire des peintres. Introduction*, 1866, p. 16.

(2) Un genre de peinture à la cire dérivé de l'ancienne méthode est encore pratiqué par les peintres du mont Athos. Voir Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*. Paris, 1845, p. 44.

Les cubes en verre ne virent le jour que sous l'empire romain; il y eut encore une mosaïque en fils de verre fondus ensemble.

La peinture métallique égyptienne (1), les tablettes en bronze, les vêtements de statues, etc., rentrent dans la classe des nielles plutôt que dans la peinture proprement dite.

Quant à la peinture sur verre, c'est-à-dire la fonte des émaux sur le verre, elle n'exista pas avant le moyen âge, car la fabrication à Alexandrie d'objets en verre, de plusieurs couleurs, et même le travail des vases murrhins et des coupes en verre de couleur, à l'éclat chatoyant ou pourpre, bleu foncé et vert, ne peuvent se rapporter aucunement à cet art.

Théophile (2), dont nous étudierons plus loin le traité, indique le procédé des Grecs, qui était de broyer du verre de couleur avec de l'eau, de peindre et de cuire.

D'après lui, ils émaillaient aussi la poterie, à l'aide de couleurs broyées à l'eau et mêlées à du verre broyé fin de même couleur, moyen peu sûr et bien peu avancé.

Ils employaient surtout, dit-il, du saphir, du vert, du pourpre et du rouge.

Rarement du vert jaune, là seulement où l'on mettait de l'or en peinture.

Les anciens amalgamaient les matériaux pour le verre en une masse noire (ammonitrum) qu'on faisait fondre et purifier ensuite (3).

Le manganèse qui rend le verre violet, était connu de

---

(1) Pline, *Hist. naturelle*, XXXIII, 46.

(2) Théophile, *Diversarum artium Schedula*, p. 93.

(3) Falconer, *Mémoires*, lib. II, p. 95.

l'antiquité. Il en était de même de la couleur *verte* du verre communiquée par la potasse et la cendre de bois, ou plutôt par le fer qu'elles contiennent (1).

L'*augite* ou *pyroxène* était peut-être également en usage. Ce fossile vert foncé, avec une addition de borax, fond en un verre jaunâtre.

Nous fondant sur le témoignage de Platon et de Pline, d'après lesquels la peinture était exercée en Égypte depuis un temps immémorial, nous aurions dû accorder dans cette étude la priorité à l'art de l'Égypte, mère de la Grèce, et dont les connaissances chimiques provenaient directement de l'Asie, mais nous avons cru préférable, vu le peu de notions certaines qui nous ont été transmises par les auteurs anciens à cet égard, de commencer par la période plus homogène et plus intelligible de la peinture grecque et romaine.

Les couleurs chez les Egyptiens, loin d'avoir un but artistique, avaient plutôt une signification symbolique, suivant la place qu'elles occupaient : ainsi, les grands et les dieux étaient peints en *minium* chez les Ethiopiens (2).

Les guerriers égyptiens l'étaient, selon Hérodote (3), moitié avec du plâtre, moitié avec du minium.

Les hommes en rouge, les femmes en jaune, les quadrupèdes en rouge ordinairement, les oiseaux, pour la plupart, en vert ou bleu, ainsi que l'eau, et Ammon également.

Toutes ces teintes plates sont vives et belles, parfois éton-

---

(1) Klaproth, *Dictionnaire de chimie*, vol. IV, p. 506.
(2) Pline, *Hist. naturelle*, liv. XXXIII, 36.
(3) Herodoti, *Historiarum*, lib. VII, 69.

nantes de conservation ; quelques-unes de ces couleurs ont pu être reconstituées.

Ils employaient le *massicot* (1), céruse brûlée (jaune citron ou même doré parfois) qui servait encore au siècle passé, et, par conséquent, la *céruse* elle-même.

Ils obtenaient le *bleu* par le cuivre, le *brun* par l'oxyde de fer (2) ;

Le *bleu égyptien* des temples et des momies est une fritte, espèce de cendre bleue (3). Vitruve le désigne sous le nom de *cœruleum* et dit qu'il fut apporté à Pouzzoles par Vestorius. Les Vénitiens en connaissaient la préparation (4) ; on calcinait dans un four de potier des boules de sable, de limaille de cuivre et de carbonate de soude. Neri le nomme *color arabico detto turchino :* il n'était pas bon à l'huile, car les cendres bleues deviennent vertes, mais à fresque il remplaçait pour les anciens *l'outre-mer* et le *cobalt.*

D'après sir Humphrey Davy, cette couleur bleue, décrite par Théophraste et découverte par un roi d'Égypte, était également une fritte faite par le moyen de la soude et colorée par un oxyde de cuivre. Les bleus de sable (*arenae*) de Pline étaient des préparations de *lapis lazuli* et de carbonates ou arséniates bleus de cuivre.

Les bleus de la noce aldobrandine, ceux des monuments de Caïus Cestus sont des composés de la fritte bleue susdite.

Les Égyptiens ont connu la chimie (5) des oxydes métal-

---

(1) Paillot de Montabert, *Traité de peinture*, t. IX, p. 230 et suiv.
(2) Costaz, *Sur la peinture des Égyptiens. Mémoires*, t. III, p. 134.
(3) Baillif et Mérimée, dans le *Catalogue de Passalacqua*, pp. 242, 258.
(4) Mérimée, *De la peinture à l'huile.*
(5) Paillot de Montabert. *Traité*, p. 258.

liques. Ils formaient des couleurs solides à l'aide des métaux, principalement du fer, du cuivre, du cobalt et peut-être même aussi de l'or, du manganèse, de l'étain, de l'argent, etc. (1).

On ne sait point au juste comment était composé leur blanc inaltérable, si éclatant après trente siècles, avec quel oxyde ils préparaient leur rouge si brillant dans certaines peintures ; ils imitaient aussi le lapis-lazuli de façon à faire illusion.

Une palette en bois d'acanthe de la collection Passalacqua, et trouvée à Thèbes, nous présente du blanc, du jaune, du vert, du bleu, du rouge, du brun foncé et du noir.

Ce sont les sept couleurs hiératiques qui, par des raisons supérieures, ont été sans doute les seules employées.

Les couleurs étant posées à plat n'exigeaient pas l'usage du pinceau, et des *styles* de jonc fibreux, longs et minces servaient à cet usage.

On a retrouvé aussi dans les tombeaux des pains de couleurs à l'eau, telles que ceux que nos artistes emploient encore, des coquilles contenant de l'or et de petites molettes avec des mortiers de faïence pour broyer. Les couleurs s'appliquaient soit à la chaux, selon Montabert, soit à la colle, à la gomme ou au lait, mais non pas au blanc d'œuf à ce qu'il semble. A certaine époque on peignit aussi à l'encaustique avec cire et naphthe. Les glacis se faisaient à l'aide de vernis. Girardin n'indique en fait de substances colorantes que : le *bleu* de la fritte tirée du sol d'Alexandrie, les *ocres naturelles*

---

(1) Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments.* Paris, 1879, p. 287 et suiv.

ou *rouges*, le tout mélangé de craie ; les verts *malachites*, avec argile et sulfate de chaux ; la *terre d'ombre* avec sulfate de chaux et craie.

Selon Haaxman, il y avait deux *blancs*, l'un de sous-carbonate de chaux et l'autre de céruse mêlée à la gomme et enveloppée d'une feuille mince d'étain ; un *jaune* végétal avec blanc ; un *orpiment*, jaune brillant clair ; une *ocre* jaune clair ; une *ocre jaune* brûlée ; la *gomme gutte*, le *bleu azur*, le *bleu verdâtre* et le *bleu foncé* composés par le mélange d'un caillou siliceux avec oxyde de cuivre. *L'ocre rouge et blanche*, *l'ocre rouge brûlée* et le noir, formé du limon du Nil (sulfure de plomb) inaltérable.

Ils ont connu d'ailleurs le cinabre, l'indigo, le cœruleum et le bleu azur de cuivre indiqué par Vitruve.

Ils peuvent bien avoir eu une fritte analogue à la lave qui a donné naissance au *jaune de Naples*.

Le vert était un *chlorite* inférieur à la terre de Vérone, mais coloré par le cuivre.

Le blanc était de plâtre ou de craie ; mais le plus beau était *l'annulaire*, fait de bracelets d'émail blanc ou d'anneaux de verre blanc pilés, constituant un blanc de neige inaltérable.

Le noir d'os ou de fumée s'employait aussi.

La dorure des Égyptiens, fixée par le fer, était si solide et si vive qu'à présent encore elle fait notre admiration.

L'azur égyptien, beau bleu de ciel foncé, peut être parfaitement imité par quinze parties de carbonate de soude, vingt de cailloux siliceux et trois de limaille de cuivre, chauffées et pulvérisées.

Un beau bleu, analysé par M. Chaptal, fut trouvé être une

sorte de vitrification d'oxyde de cuivre, de chaux et d'alumine; cette couleur peut se comparer à nos cendres bleues, mais est infiniment plus solide.

On a trouvé de la *gomme-gutte* sur les palettes égyptiennes de la collection de M. Passalacqua (1).

Les couleurs, après avoir été liées avec de la colle ou de la cire, étaient purement transportées sur la pierre, sur un enduit de stuc ou sur une légère couche de plâtre comme par exemple dans les caisses à momie, sans mélange, sans nuance, sans avoir aucun égard à l'effet de la lumière et des ombres.

Ce n'est que longtemps après les Grecs que les Egyptiens donnèrent un certain relief à leurs peintures.

Les bandelettes de toile des momies, après avoir été soumises à quelque opération chimique, sont enduites d'un *blanc de céruse* qui en constitue le fond.

Le rouge, le jaune, le bleu et le vert sont les seules couleurs qui paraissent y avoir été employées sans fusion ni mélange. Les contours sont tracés en noir et fortement marqués.

Dans la couche de détrempe qui recouvrait une enveloppe de momie, on a trouvé du plâtre et de la colle animale.

Les Egyptiens, de même que les Grecs et les Romains, posaient leurs couleurs (hormis pour la fresque) sur un fond de craie ou de plâtre mélangé d'une certaine gomme ou de matière collante (2).

Avant de terminer le chapitre relatif aux couleurs

---

(1) Paillot, *Traité*, p. 258.

(2) Pline, liv. XXXV, chap. VII.

employées dans l'antiquité, il nous semble nécessaire de consacrer encore une mention à quelques-unes d'entre elles qui ont eu un rapport direct avec la peinture du haut moyen âge. Il est d'ailleurs quelques particularités que nous avons jusqu'ici passées sous silence.

Ne peignant point à l'huile, les artistes grecs et romains pouvaient se contenter de blanc de craie ou alumineux. Le plus employé, le *blanc* de *Melos* ou *melinum*, sorte de marne blanche qui se découvrait par filon entre les rochers, se nomma plus tard en latin *giluus* et en Italie *griso* (gris) (1).

Parmi les couleurs blanches ou lumineuses usitées encore par les anciens, on nommait le *parethonium*, craie ou blanc d'Espagne servant d'enduit pour les murs, et de la céruse, l'*eretria* ou *frettia*, la *sandaraque*.

Remarquons ici que c'est de la *sandaraque fausse*, autrement dite *massicot*, qu'il s'agit, ou plutôt encore de minium, car sa couleur était celle de la flamme (ochra plumbana). La vraie sandaraque était l'orpiment rouge ou jaune.

Brûlée avec portion égale de *rubrica* (pierre hématitè au bol d'Arménie), cette *sandaraque fausse* devenait de la *sandyx*. C'était la couleur la plus pesante.

Cardan était donc dans l'erreur quand il écrivait que la *sandyx* (2) était du minium ; mais l'hématite calcinée, comme aussi la *pierre phrygienne* (3), développait une couleur qui se rapprochait du vermillon commun appelé autrefois minium.

La céruse calcinée ou massicot, qui servait pour peindre

---

(1) T. Garzoni, *La Piazza universale*, p. 666.
(2) Cardan, *De subtilitate*. Basiliae, 1554, p. 271.
(3) Pline, *Hist. naturelle*, liv. XXXVII, chap. XXXVII.

les ombres, se contrefaisait en brûlant du *sil marbré* (espèce d'ocre) éteint dans le vinaigre.

Le *sil attique* servait pour les lumières, le syrien et le lydien pour l'ombre (1).

L'hématite était un oxyde de fer que l'on divisait en cinq sortes (2).

Celle d'*Ethiopie*, l'*androdamas* noire, qui, broyée à l'eau, prenait une teinte de sang.

Celle d'*Arabie*, qui, broyée, devenait safranée; l'*élatites*, qui, à la cuisson, devenait *miltites* de miltos (rouge). Enfin le *schistos*.

La *sanguine* est une sorte d'hématite.

Le rouge naturel *sinopia* ou *porphyre*, terre rouge, couleur du foie, dit Dioscoride (3), venait de Cappadoce, surtout de Sinope : elle avait des vertus siccatives.

C'était le *bol d'Arménie*. Georges Agricola rapporte que la *sinopia* se trouve dans les mines d'or, d'argent, de cuivre et de fer. Pline en parle comme d'une des quatre couleurs d'Apelle, d'Echione, etc. (4).

Ce n'était autre chose qu'un oxyde de fer brun rouge.

La teinte de notre *Sienne brûlée* correspond assez à cette couleur, de même que celle de la *tête morte rouge;* malgré la similitude des noms, elle n'avait point de rapport avec le cinabre, ni plus tard avec le sinople du moyen âge.

De même que pour la *rubrica*, avec laquelle on la confondait, on avait fini par ne plus s'entendre sur la vraie signifi-

---

(1) T. Garzoni, 1593, *La Piazza universale*, p. 666.
(2) Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*.
(3) Dioscoride, chap. LXXI, liv. V, p. 752.
(4) Pline, lib. XXXV, chap. VII.

cation du mot, et Sinopis semble enfin avoir signifié rouge vif.

L'*arménium* (lapis armenus ou cœruleum montanum) contenait beaucoup de cuivre, c'était le bleu de montagne, minéral tirant un peu sur le vert d'eau, qui se trouve en France, en Italie, en Allemagne et surtout en Tyrol (1). Comme *verts* les anciens employaient les oxydes de cuivre, qui ont moins d'inconvénient à l'eau qu'à l'huile (sans doute des acétites de cuivre).

La *chrysocolle native* était un pur carbonate de cuivre.

La *chysocolle artificielle* était de l'argile imprégnée de sulfate de cuivre et rendue verte par une teinture jaune.

Ils coloraient leurs verres avec l'oxyde de cuivre.

Le *vert de montagne*, qui participe beaucoup de l'arménium susdit, est aussi un oxyde de cuivre.

Le *vert de vessie* ou le *nerprun* était, croit-on, connu des anciens.

On fait du vert malachite artificiel en dissolvant du cuivre par l'alcali volatil et laissant cette dissolution bleu d'azur exposée à l'air : l'alcali reste adhérent. De semblables procédés peuvent avoir été essayés par les anciens avec des résultats peu différents. De toute façon, il est probable qu'ils ont fait usage de malachite.

COULEURS DU MOYEN AGE.

Contrairement à ce qu'on pourrait supposer d'après les invasions multipliées qui anéantirent la puissance romaine, il n'y a point eu de solution de continuité dans l'art aux

(1) Paillot de Montabert, *Traité de peinture*, pp. 340, 350, 358.

époques les plus obscures du Bas-Empire et du haut moyen âge. Non seulement l'art chrétien primitif se confondait absolument en fait de technique, de types et même de sentiment avec l'art des Romains, mais lorsque plusieurs siècles après l'établissement définitif de la religion chrétienne, les barbares qui remplaçaient les maîtres du monde voulurent aussi les imiter dans l'art, ce ne fut pas même une formule nouvelle qu'ils trouvèrent. — On peut se convaincre, par la comparaison de leurs travaux avec les modèles antérieurs, que leur abrupte inexpérience, leur sauvage mais robuste naïveté, n'a eu en vue que l'imitation grossière des monuments d'art ancien, qu'ils rendaient parfois méconnaissables parce qu'ils ne les comprenaient pas.

D'ailleurs, l'art devenait purement ecclésiastique, et le symbole, la recherche mystique remplaçait dans l'esprit de ceux qui le dirigeaient l'ancienne tension vers la correction et vers les types consacrés du beau idéal. Ceci explique suffisamment comment, encore entourés parfois de reliques du paganisme, les missionnaires artistes auxquels on doit l'établissement dans le Nord du style du moyen âge, ont pu exécuter ou faire produire des monstruosités qui, peu à peu, sont devenues elles-mêmes le thème officiel de l'époque antérieure aux croisades.

Ces expéditions lointaines fournirent évidemment un aliment tout nouveau au feu éternel qui couve au sein des peuples les moins civilisés, et le spectacle prolongé des magnificences orientales doit avoir impressionné même les farouches guerriers qui ne rêvaient que l'extermination des infidèles. Mais ce travail d'assimilation ne se fit qu'à la longue et il fallut plus de deux siècles et avant tout le déve-

loppement d'un art laïque démocratique, s'écartant de la formule hiératique, pour qu'un style enfin précis, original, naturaliste, se fît jour.

En ce qui regarde surtout les procédés mécaniques de la peinture, peu de progrès se fit dans la période qui s'étend entre la domination romaine et l'affranchissement des communes. Tout ce qui constituait l'art, les sciences, les lettres, était enfoui dans les monastères ou tout au moins soumis absolument au clergé. La peinture, la médecine, la connaissance des drogues et les manipulations chimiques étaient réservées aux confréries monastiques, et dans le traité de Cennini, vers le milieu du xve siècle, on trouve encore mention des produits dont les frères avaient le monopole (1).

Les noms seuls de la plupart des couleurs employées avant le xve siècle prouvent déjà la relation qui existait entre elles et les anciennes substances colorantes des Romains; et Jean Van Eyck lui-même, le grand novateur, puisa (2), selon Facius, dans la lecture assidue de Pline et des autres auteurs la science relative aux propriétés des couleurs.

Mais ce n'est pas à la chimie du moyen âge qu'il faut attribuer la conservation remarquable de ses couleurs : elles avaient lentement puisé dans le grand laboratoire de la nature, dit M. Mérimée, une solidité que ne peuvent donner les préparations. Il est à remarquer, en effet, que les substances donnant à l'état naturel des couleurs de bon emploi, furent préférées à celles qu'il fallait manipuler et produire

---

(1) Cennino Cennini, *Traité de peinture,* édition du chevalier Tambroni; traduit par Victor Mottez, p. 54.

(2) Facius, *De viris illustribus*, in-4°. Florence, 1745, p. 46.

par des mélanges dont le résultat était souvent incertain.

Nous ne saurions avoir, à l'égard de la période ténébreuse du haut moyen âge, de meilleur guide que le moine Théophile (1), qui, dans le prologue de son livre Ier, avertit ses élèves qu'il leur apprendra tout l'art de la glorieuse Italie, dans l'application de l'or et de l'argent à la décoration des différentes espèces de vases, ou du travail des pierreries ou de l'ivoire, ou bien celui de la Grèce sur les espèces et mélanges des diverses couleurs, et de la France, dans les précieux vitraux.

Notons d'abord que par la Grèce, l'artiste religieux entend Byzance, alors à la tête de l'art pictural, car, M. J.-M. Guichard a établi que Théophile, Allemand d'origine, sans aucun doute, a dû écrire à la fin du XIIe ou au XIIIe siècle.

Il s'occupe de fresque, de peinture à la détrempe et de miniature et donne des indications particulières à chacun de ces genres.

Toutes les couleurs qui en supportent d'autres sur un mur doivent être mélangées avec de la chaux pour plus de solidité : sous *l'azur*, sous le *menesch* (bol d'Arménie) et sous le *vert*, mettez de la *veneda* ou gris. Sous le *cinabre* du rouge, sous l'*ocre* et le *folium*, les mêmes couleurs mêlées de chaux.

Ainsi, sur un mur, la palette se composait d'*ocre* ogra, à laquelle on ajoutait un peu de chaux, à cause de son éclat.

De *rouge pur* ou ocre brûlée.

---

(1) THEOPHILI, *Diversarum artium schedula*. Traduction du comte Ch. de l'Escalopier.

De *prasinus* (1) ou vert foncé (2), qui ne se broyait pas sur la pierre, mais se dissolvait dans l'eau ; c'est le vert de vessie. Il tient du vert et du noir. La prase, pierre précieuse, avait la teinte du suc de poireaux.

Le *cinabre* ou *cenobrium* qui se mélangeait au *minium*.

Le *lazur* ou lapis lazuli qui devait se délayer dans un jaune d'œuf mêlé à une grande quantité d'eau.

La sinopia, sinopis ou sinople différait du cinabre et semble avoir été dans l'antiquité le terme générique du rouge, mais au moyen âge le sinople signifiait du carmin de garance, que l'on fabrique encore ainsi à Montpellier.

Le *vert* d'Espagne se faisait de feuilles de cuivre arrosées de vinaigre pur et chaud sans miel ni sel et macérées pendant quinze jours.

La *veneda*, mélange de noir avec un peu de blanc, tirant son nom de l'ancienne *veneta* bleuâtre (3), l'*exedra* ou *cedra*, mélange de rouge avec un peu de noir.

Le *menesch* rouge, entre le minium et le sinople, qui se mêlait parfois à l'orpiment (4), dans la peinture à la colle (bol d'Arménie, menisch); le *folium indicum*, dont il y avait trois espèces : la première rouge, la seconde pourpre, la troisième couleur de saphir, plante sans racine qui servait à teindre les laines et qui venait des Indes ; sans doute l'indigo le plus ancien (5), que Pline disait tiré de l'écume des roseaux.

---

(1) Theophili, *op. cit.*, p. 12.
(2) *Glossaire* de Ducange. — Voir *Prasinum*.
(3) *Tabula de vocab. sinonimis.*
(4) *Ibid.*, c. R.
(5) S. Isidore, *Hisp. Etymologia*, LXVII, op. Ed. Arev. Rom., t. IV.

Le *succus folii* représentait la même couleur.

Le *succus* ou suc de sureau (sambuci) était vert, il ne se mélangeait pas au vert d'Espagne.

Il ne faut pas le confondre avec le prasinus, suc du nerprun mêlé à l'alun et à l'eau de chaux (ancien *pratinus* ou *prasinus* de Saint-Isidore).

Enfin, le *noir*, qui était d'ordinaire du noir de fumée d'après Dioscoride, Cennini, etc.

Quelques mélanges et dégradations indiqués par Théophile prouvent que les substances que nous venons de déterminer sont bien celles qui se rapportent à ces dénominations :

Cinabre et blanc, cinabre pur, rouge foncé, rouge et noir, noir pur.

Blanc, vert pur, vert et succus, succus et noir, voir ocre, rouge, passant au noir.

Menesch ombré avec folium passant au noir folium (pourpre), ombré avec rouge foncé passant au noir.

Il n'est pas question de blanc pour la fresque et, en effet, la céruse ou plomb corrodé par le vinaigre, et qui se faisait, selon Pline, de la même façon que dans nos fabriques (1), se remplace par de la chaux ou de la craie.

Mais Théophile (2) donne à son sujet la recette suivante :

Mettez la céruse sèche dans un vase de cuivre ou de fer, sur des charbons ardents, et laissez-la brûler afin qu'elle se change en couleur jaune ou verdâtre (massicot).

L'*auripigmentum* (3) ou orpiment (réalgar) n'avait, dit-il,

---

(1) *Mémoires de l'Institut littéraire et des Beaux-Arts*, t. III, p. 368.
(2) *Op. cit.*, p. 11.
(3) *Op. cit.*, p. 24.

pas de force sur le mur, mais on le mêlait à l'indigo, au menesch, au suc de sureau. Cet arsenic naturel coloré par le soufre était soit jaune et en écailles, soit orangé rougeâtre. Ce dernier se trouve en Souabe, en Transylvanie (Hongrie), l'autre en Saxe, en Bohême, au Vésuve, etc.

Le carmin et les laques de cochenille devaient être fort bien connus, car déjà en 951 le commerce de Cordoue (1) transportait en Orient la cochenille en même temps que l'antimoine, le soufre, le safran, etc. On sait qu'au VIIIe siècle les Arabes avaient déjà transporté la chimie en Espagne.

Toutes les couleurs que nous venons de nommer et d'autres encore qui servaient à la peinture à tempera pouvaient (2), dit Théophile, être broyées avec l'huile de lin, mais ce n'était pas dans les travaux artistiques que l'on employait cette dernière.

En revanche, toutes se mélangeaient avec l'eau et la gomme du cerisier, excepté le *minium*, le *carmin* et la *céruse*, qui demandent le glaire d'œuf (3).

Pour la miniature, il en était de même. De plus, le *vert salé* ne valait rien sur le parchemin, et le *vert d'Espagne* devait être étendu de vin pur. Les ombres vertes se faisaient de vert d'Espagne, mêlé de suc d'iris, de chou ou de poireau.

Pour faire du *vert salé*, on employait du cuivre, du miel et du sel et on y mélangeait du vinaigre chauffé ou de l'urine chaude ; puis l'on recouvrait le tout de fumier pendant quatre semaines. Le cuivre oxydé forme un autre vert encore.

---

(1) Buret de Longchamps, *Fastes universels*.
(2) Theophili, *op. cit.*, p. 55.
(3) *Ibid.*, p. 65.

A l'eau d'œuf (1), on revenait sur les ombres avec des oxydes de fer, selon la méthode byzantine.

L'*encre* se faisait à l'aide d'écorce d'épine macérée dans l'eau, à laquelle on ajoutait du vin pur.

On laissait sécher ce jus dans des vessies, et, pour l'employer, on faisait détremper dans du vin chauffé et on ajoutait un peu de noir.

L'écriture étant alors une sorte de miniature, il n'est pas inutile de donner ici quelques compositions usitées par les scribes :

On écrivait avec l'or (2), deux parties de sel gemme et un peu de soufre jaune, que l'on détrempait avec de la gomme arabique et du vin ou du vinaigre. On y ajoutait du *moniaculum* (sel ammoniac) et du *cothum* (?)

On employait aussi l'or avec le fiel de taureau ou de l'alun de plume et du sang de dragon ; on faisait usage d'*aphronitrum* (sel de nitre), de nitre et de sel grec

Pour donner du corps aux lettres, on prenait parties égales d'or et d'un mélange de : quatre parties d'*orpin* et une d'*ambre jaune* ou éledri (*electrum*) (3). Cette composition servait pour peindre sur mur et sur marbre.

Le *crocus* ou safran se posait sous l'or (4).

Le traité d'Eraclius (5), de artibus Romanorum, qui doit dater du VIIIe siècle, mais qui a été transcrit vers le XIIIe, donne peu de notions sur les couleurs.

---

(1) Alex. Lenoir, *Monuments des arts de la France*. 1840.

(2) Theophili, *op. cit.*, p. 57.

(3) S. Isidore, *Etymologia*, LXVI, opera, éd. Arev. Rome, in-4°, t. IV, p. 296.

(4) S. Isidore, *op. cit.*, p. 54.

(5) Raspe, *Acritical essay on oil painting*, pp. 45, 107, etc.

Pour produire de *faux orpiment*, prenez le fiel d'un poisson, mêlez-le à du vinaigre et de la craie blanche. C'est la *pierre de fiel* ou le *jaune doré* tiré du fiel de l'anguille (1).

Pour faire du *vert*, écrasez un peu de craie avec des feuilles de morelle blanche.

Pour faire de l'encre verte, mélangez du miel à du vinaigre et laisser macérer pendant douze jours sous du fumier.

Faites bouillir de la cendre de hêtre jusqu'à la nuance pourpre, agitez alors jusqu'à ce que la teinte redevienne pâle, ensuite vous aurez la couleur nommée *membrun*.

Il ajoute *ni fallor* à ces secrets puérils, ce qui prouve qu'il en était lui-même peu certain; mais d'autres traités plus modernes viennent renforcer les indications de Théophile et nous donnent de nouvelles lumières sur les matières dont on usait à cette époque.

Commençons par un manuscrit presque contemporain de *Théophile*, contenu dans un volume de traités transcrits par Jean le Bègue en 1431 ; c'est celui de Pierre de Saint-Audemar. Il est accompagné du traité d'Alcherius, qui date de 1410 (2).

Ce dernier relate la préparation de l'indigo, du *tournesol* violet ou croton tinctorium ; il dit que le *sinople* est plus rouge que le vermillon ; on le nomme cenobrium ou mellana et il est produit par la garance ou c'est une laque (ivy en anglais). C'est une couleur très chère, trois fois plus que l'*azuro della magna*, selon de Saint-Audemar, qui mentionne encore le *blanc de plomb*, le *minium*, le *vert de gris*, l'*azur*, le *safran à l'eau*.

---

(1) *Encyclopédie moderne*, édition F. Didot.

(2) Ms. Bibliothèque nationale de Paris.

D'après Alcherius, le *biseth* de folium était l'écume de folium, moins rouge que celui-ci. C'était le pastel (*woad* des anglais) que l'on a confondu avec le *folium indicum* et qui fournissait, outre sa teinte bleue, une couleur pourpre et rouge.

Dans la décoration de la chapelle de Saint-Etienne, de 1352 à 1358 (1), on voit Richard de Assheby préparant de *blanc* et couvrant d'*ocre* la chambre du Roi. En 1289, on relate dans des comptes anglais du *vert* (sans doute *verdet*) (2), ainsi que du *rouge de plomb*, du *sinople* (laque de garance), du vermillon, de l'*ynde* (indigo), de l'azur.

En ce qui regarde spécialement les Pays-Bas, nous trouvons la nomenclature complète des couleurs employées par nos peintres, tant dans leurs travaux de décoration que dans leurs tableaux. Elle nous est fournie par les règlements de confrérie et par des comptes du xve siècle, et nous y remarquons que si nous laissons de côté le jaune de Naples, le cobalt et le cadmium, ils avaient une collection de matières colorantes qui suffirait parfaitement aujourd'hui, malgré le développement qu'a pris, depuis une centaine d'années, la fabrication des couleurs.

Dans la gilde de Saint-Luc, à Gand (3), il était enjoint, sous peine d'une amende de dix livres parisis, d'employer de *bonne incarnadine*, de l'azur et du sinople fins. Dans le contrat de Saladin de Scoenere en 1434, on cite une jupe de *fyne aijsuere* et l'envers glacé de *sinopere* (laque);

---

(1) Smith, *Antiquities of Westminster*. London, 1837.

(2) Sir Charles Lock Eastlake, *Materials for a history of oil painting*.

(3) Ed. de Busscher, *Recherches sur les peintres gantois du* xive *et du* xve *siècle*, 1859, pp. 79, 29, 47.

les nuages argentés, bordés d'azur et de sinople *alsoet behoort* (1). On voit que sinople était bien une laque transparente. En 1425, on colorie des roses en *vermeljoene;* plus loin, on trouve les mots d'hasure, asur, assuere, qui signifient outre-mer *lapis lazuli*. W. Van Axpoele et J. Martins posent sur les fonds d'un ouvrage du *blanc de plomb*, sans y mêler de substances corrosives (2).

Il s'agissait ici sans doute de *vitriol blanc*, que nous verrons mentionné plus loin comme siccatif.

Dans les comptes de Malines, en 1434-1435, Jean Van Battel emploie du *fermelyoene*, *spaensgen groene* et *floreynen* (fleurée) (3).

Les fonds de peintures murales étaient d'ordinaire d'une couleur rougeâtre, qui paraît avoir été de l'*ocre brûlée* ou même simplement de la *tuile rouge* pilée, ce qui n'empêchait pas l'emploi de *vermillon* et d'autres teintes plus chères.

L'analyse de MM. Dumas et Persoz (4) faite à Paris sur des couleurs, datant du XIIIe siècle, employées dans une peinture murale de la Sainte-Chapelle, a fait découvrir que, sur un enduit résineux malaxé avec du minium, la peinture était à fresque ou au blanc d'œuf.

Le *blanc de plomb* était identique avec la *céruse*.

Les bleus des draperies étaient obtenus au moyen du *phosphate de fer natif* (bleu de Prusse naturel).

---

(1) Ed. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres gantois du* XIVe *et du* XVe *siècle*, 1859, pp. 144 et 152.

(2) Voir aussi DIERICX, *Mémoires sur la ville de Gand*, in-8°. Gand, 1814-1815, t. II, p. 73, à propos de tableaux.

(3) Em. NEEFFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, p. 126.

(4) *Illustration universelle*, t. XVIII, p. 389.

Les autres bleus provenaient de l'*outre-mer*.

Le rouge vif consiste en *vermillon;* tous les bruns et les jaunes ont été peints avec des ocres.

Les verts résultent du mélange de ces mêmes ocres, avec le phosphate de fer.

Les roses et les violets semblent des laques de garance, mais chimiquement sont du carbonate de chaux mêlé de phosphate de chaux; la poudre rose résultant de la pulvérisation des coquillages roses se comporte de même. Ce rose du XIIIe siècle était donc obtenu en pulvérisant les coquilles du *tellina fragilis* que l'on trouve abondamment sur les bords de la Manche. Il en est de même des violets qui doivent provenir du *neritisia fluviatilis* par une simple préparation mécanique. Leur conservation est digne d'attention, d'autant plus que les essais de blanc fait de coquilles marines ont réussi en tous points.

Dans les statuts (1) de la corporation des selliers, peintres, etc., de Mons, nous lisons ;

« *Item* que nul ne puist ouvrer sur chambre de *ocre ars* (ocre rouge) avecq vermillon et que nulz ne broisse de *cauche* avec *croye* sur ladite amende » (2)....

Puis ailleurs : « à Gillot de Jourbise pour *vremellon* (pour écritures).

» A Pierart, le poindeur, pour peindre les cottes d'*azur*. »

---

(1) L. Devillers, *Le passé artistique de la ville de Mons*, p. 130. — Id., *op. cit.*, p. 143 et 155. Extrait du compte de l'église de Sainte-Waudru de 1341 à 1342.

(2) Règlement du 27 novembre 1480, aux Archives communales de Tournai (*Bulletins de l'Académie*, 2e série, t. II, n°s 9 et 10). Communiqué par M. A. Pinchart.

Mais les statuts de la gilde de Tournai sont à cet égard beaucoup plus explicites :

« Pour lesdits ostieulx, pinchiaulx, brousses, trinques, revelz, grateuses et tous autres ostieulx appartenant audit mestier : ne aussi des estophes, comme fin or, or partit, or clinquant, argent *foellé* de bateur, piau de tainte de toutes coulleurs, ne de toutes autres estophes, dont on use à présent au dit mestier : ne aussi des coulleurs comme blancq de plom, chéruse, blanc et noir commun et azur de Liège, vermeillon, mynne, roze (laque rose), sinopre (laque de garance), lac (gomme laque), graynne (cochenille), florée de warance (écume rose de la garance), Brésil (laque rose de Paris), azur, chendre d'azur (cendre d'outre-mer), florée (écume de l'indigo), Inde (indigo), lecquemons (lakmoes), tournesol, foel (folium ou bien feuilles d'étain pour servir de fonds et pour argenter) (1), vert de gris, vert de montaigne ou (verdet), vert de vésie, vert de glay (de glaïeul ou d'iris), machicot (massicot), orprenient (orpiment), oker, brun d'Autriche, rouge commun (ocre rouge) bolarmenicq (bol d'Arménie, rubrica ou sinopis), ne de toutes autres coulleurs, lesquelles se destemprent à olle ou vernis à colle, ou quoint (glaire d'œuf?) ou choses semblables... »

Ajoutons que partout dans les confréries on apportait la plus grande attention à l'impression des fonds de tableaux, ainsi qu'à l'ébauche (doodverwe) (2), des chairs, pour laquelle on avait même une couleur toute faite (lyfver-

---

(1) Ed. de Busscher, *Recherche sur les peintres gantois*, etc., 1859.

(2) Ordonnance du 9 novembre 1470, à Anvers. — J.-B. Vander Straeten, *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Sinte-Lukas gilde*, 1855.

wen) (1) ou *lumina*, teinte de céruse et de couleur de chair, décrite par Théophile.

Avant de pousser plus loin nos investigations, il est bon de faire remarquer de quelle façon les panneaux étaient préparés à cette époque, si soucieuse de la conservation de ses productions.

Le portrait de Richard II (2), antérieur à nos peintures murales, a un fond de plâtre, sur lequel le fond d'or et les couleurs encore très fraiches sont posés (1377 et 1399).

D'après l'ordonnance d'Anvers de 1470, on ne pouvait *étoffer* de statues ou de tables (d'autel) qui ne fussent de bois sec et poinçonnées par les régents.

De même, on ne pouvait le faire pendant un temps de gelée; à Mons, « nulz paintres ne pouvaient ouvrer de couleurs a oille se le font n'était bien empriemez » (3).

Théophile (4) recommande d'assujettir les tableaux d'autel avec de la colle de fromage de vache et d'un peu de chaux : on les couvrait de cuir non tanné ou bien de toile de lin ou de chanvre.

La colle de peau se faisait de rognures de parchemin et de cornes de cerf. On voit que le procédé, qui, usité par Giotto, son école et tous les artistes du moyen âge, est parvenu jusqu'à nous, semble tiré de Pline (5) et imité des Egyptiens. Il fut légèrement modifié vers le XVIe siècle, surtout en Italie.

---

(1) Ed. de Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, etc., p. 79.

(2) Raspe, *A critical essay on oil painting*. London, 1781, p. 34.

(3) L. de Villers, *op. cit.*, p. 130.

(4) Theophili, *Diversarum artium Schedula*. Traduction du comte de l'Escalopier, p. 31.

(5) Pline, *Histoire naturelle*, lib. XXXV, chap. VII.

Les comptes de Bourgogne contiennent encore un certain nombre de mentions de substances qui viennent éclaircir ou étendre notre liste (1) : « *vert d'Espagne*, *machignot*, *Inde* et *azur d'Allemagne*, *ocre*, *vermillon*, *sinople*, *copperos* (couperose ou vitriol blanc), *flourie* (fleurée) et autres menues couleurs, *blanc de plomb*, lesquelles étoffes ont été mises et emploïées à peindre un chariot pour mes Demoiselles Anne et Agnès de Bourgogne ».

« A Hue de Boullogne pour avoir peint de *noir* la barge de mer de M.D.S (2) ».

Un appentis fait dans la ruelle qui s'étendait entre l'hôtel du duc et les galeries neuves devait servir à mettre en lieu sûr les ouvrages de peinture faits pour les banquets des fêtes de 1468.

C'était donc bien un travail de décoration pure et d'une certaine importance. En effet, on indique outre les pinceaux et plumes destinés à des ouvrages délicats :

« XX livres de *croye* à blanchir;

» Des trençoirs en bois (palettes), pour sur iceulx mettre couleurs à *olle* et pour les tenir à la main ».

Remarquons à cet égard que l'on a cru pouvoir affirmer que les palettes ne furent tenues à la main que vers le XVIe siècle, parce que dès les premières années de ce siècle on trouve dans les tableaux et les dessins de petites palettes contenant peu de teintes, et sans doute souvent préparées à l'avance. On voit que déjà en 1468 les trençoirs étaient en

---

(1) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*. Preuves, t. Ier, p. 185. Preuve 619, p. 227. Preuve 54.

(2) Id., *op. cit.*, t. II, preuves 4416-4664.

usage dans nos provinces : on les changeait souvent quand on ne les déposait pas sur une table voisine.

« Pappins et couleurs chauffées (à la colle) grands patrons en pappiers, pour *pourtraire* ci-dessus (1).

» *Bois de Brezil* à faire roses de Paris, pour les mettre en œuvre aux petits blasons des dictes naves.

» *Armoniac* (bol arménique) à estoffer les dites bannerettes et faire assise pour dorer.

» *Ocre* à faire assise pour dorer.

» *Vermillon broïé*, *cynopre* à estoffer les petits blasons (laque de garance).

» *Vert de glay* (ou d'iris) à verdir les terraces, etc.

» *Florée* (écume d'indigo) à peindre les eaux (2).

» *Machicot* à peindre des roches (jaunâtre) ; un quarteron de *rose* (laque rose de Paris), *azur d'Allemagne*, blanc de plomb broyé, *vert de montaigne* (verdet d'Allemagne) pour estoffer d'icelui les dites roches.

» *Vitriol blanc* pour alloïer les couleurs ».

D'autres annotations nous donnent :

Peaux teintes en *vert gay* (verdegajo, vert clair), chambre de tapisserie blanche semée de glay (iris) (3).

Alun, *vert de gris;* deux boisseaux d'une graine noire, nommée nez prun (nerprun) pour recolorir un grand esprevier *vert* (*vert de vessie*). Un contrat de 1526 stipule du vert

---

(1) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, 4672, 4675, 4682, 4695, 4697, 4699, 4700, 4701.

(2) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, preuves 4702, 4704, 4706, 4707, 4712, 4722.

(3) Ibid., *op. cit.*, t. II, preuves 5895, 5995, 6319.

(*dat niet en versterft*) pour glacer, ce qui prouve qu'on employait souvent des couleurs végétales (1).

En 1410, d'après le manuscrit d'Alcherius, copié par Jean le Bègue, on peignait sur des toiles serrées, encollées d'eau de gomme et de la même façon que nos décorateurs, c'est-à-dire sur le plancher, mais le plus souvent on employait à ce propos des couleurs liquides, sortes d'encres, par exemple : *eau noire*, eau pour faire rouge en étoffe, etc.

Eau rouge à travailler en étoffe blanche, eau jaune pour travailler sur le blanc. Sandrart en fait mention également; mais sur panneaux on employait une *tempera* plus solide.

Avant le XVIe siècle il existait pour ainsi dire une méthode septentrionale et une méthode italienne pour les couleurs. Aussi, quand nous traiterons plus loin des substances employées par les Italiens, trouverons-nous quelques différences de dénominations et même de matières employées. Mais l'Allemagne, la France, les Pays-Bas et l'Angleterre avaient une sorte de palette commune dont les matériaux étaient pour la plupart originaires de l'un de ces pays. Le *jaune de Naples*, seul, très usité en Italie, paraît avoir été peu connu ou très rare dans le nord et pourtant au XVIe siècle on employait au delà des Alpes le *jaune de Flandre*.

Il est positif que les tableaux de nos peintres primitifs nous offrent des rehauts toujours les mêmes, des cheveux blonds, des draperies jaunes ou des houseaux produits par la même couleur d'un jaune citron, qui ne semble mélangée

---

(1) E. Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, p. 248.

à aucune autre, et qui a tous les caractères du vrai jaune de Naples ou plutôt encore du jaune minéral.

Nulle part ce jaune ne se trouve mentionné; de plus, on a fait de nombreux essais pour le reconstituer et l'on s'est arrêté à l'hypothèse d'un jaune d'antimoine.

En effet, il paraît, d'après Watin, qu'on fabrique le jaune clair à Naples avec du plomb et de l'antimoine; anciennement on le trouvait tout fait dans les laves du Vésuve; mais le *jaune de Naples* moderne se compose de céruse, d'alun, de sel ammoniac et d'antimoine diaphorétique; celui de Flandre était sans doute ainsi composé, mais non point, selon nous, le jaune de soufre des peintres gothiques, qui ne paraît pas avoir été réuni au blanc de plomb.

Théophile, qui était évidemment d'origine germanique, ne parle pas du *giallolino* (1), jaune clair propre à l'Italie et inconnu aux Grecs et aux Romains. Les jaunes de la noce aldobrandine sont tous des ocres.

Dans les listes de couleurs du XVIIe siècle, ce jaune est omis comme auparavant.

Le silence de nos documents à cet égard nous prouve que cette couleur était rare et peu employée et, en effet, on la distingue facilement dans les peintures du XVe siècle; et jamais elle n'a servi dans les chairs, ni dans les ciels, sauf pour les auréoles, ni dans aucun mélange. En revanche, dans les feuillages, dans une foule de petits détails lumineux on le trouve pur, épais, homogène, et parfois légèrement glacé par l'ombre.

---

(1) Paillot de Montabert, *Traité de peinture*, t. IX, p. 218.

Aucun métal n'a autant attiré l'attention des anciens chimistes que l'antimoine.

D'autre part, nous savons que Jean Van Eyck était « savant en géométrie et dans tous les arts auxiliaires de la peinture, parce qu'il a découvert plusieurs choses relatives à la propriété des couleurs et dont il avait trouvé les éléments chez les anciens, par sa constante lecture de Pline et d'autres auteurs » (1), que c'est à lui qu'on attribue les premiers essais de couleurs sur verre (2), appliquées au moyen d'un fondant, entre autres un jaune de soufre d'antimoine.

Il pouvait apprendre davantage par les recettes des moines et par ses propres essais que par ses lectures ; c'était surtout Dioscoride que l'on étudiait alors. Vasari nous l'apprend dans la vie d'Ant. Veneziano.

L'*orpiment natif* (sulfure d'arsenic jaune natif) se trouve en Souabe et en Hongrie, en écailles d'un jaune citron. Mêlé à des *coquilles calcinées*, ou même à de *l'os calciné*, il nous paraît d'une nuance identique avec la couleur dont il s'agit, et sa solidité quand il est employé seul est un fait qui fortifie notre opinion.

Mais il se pourrait aussi que ce fût du jaune naturel, tiré des laves du Vésuve et à l'usage très restreint des peintres de tableaux, ou bien encore, comme on l'a supposé, un mélange d'antimoine et de plomb ; nous livrons ces trois hypothèses aux recherches futures.

Une analyse chimique pourrait seule décider de la question.

---

(1) Facius, *Deviris illustribus*, in-4°. Florence, 1745, p. 46.
(2) Gessert, *Geschichte der glas malerei*, p. 58.

Un manuscrit du xve siècle (1) nous donne des détails sur les couleurs usitées en Allemagne et qui diffèrent peu de celles de nos peintres.

La *roselin varw* (tinctus), laque commune tirée du bois de Brésil que l'on nommait aussi *berxilium berxinum* et *versinum* (verzino) : c'était un arbre originaire de l'Inde et de l'Egypte et non pas d'Amérique, comme on pourrait le croire.

La colordigrana ou graine de Portugal, se faisait de Braxile ou de Kermès.

Le *Paris rot* ou *rouge de Paris* était de la *laque* ordinaire.

Le *Prisilien roter varwe* (de Brésil), le *roselin rot*.

Le *nimien* (minium), le zinober (vermillon), étaient les rouges employés. Remarquons que le minium, selon Alcherius, devait être lavé avec du vin et de l'eau.

Le *liech blau* ou azur d'Allemagne, le *lazur* ou lazuli, l'*endich* (indigo), le *vert de gris* ou spangrün (vert d'Espagne), *grün* (cendre verte), étaient les bleus et les verts.

Le *bliwis* (céruse), l'*opiment gel* (l'orpiment jaune), le *ruschelicht* ou rauschgelb (orpin rouge), l'ocre (verger ou ouger), complétaient la liste (selon l'auteur du livre), du moins pour la peinture à l'huile.

Avec toutes ces matières on pouvait mêler un peu d'os calciné ou de couperose blanche (la valeur d'un pois), pour faire sécher.

Il est certain que l'on se servait aussi de noir, car la calcination des os avait fait connaître le noir d'os, comme aussi la fumée des lampes, le *noir de fumée*. D'ailleurs, avant le

---

(1) Bibliothèque de Strasbourg, A. VI, n° 19.

xve siècle, le *schwarz loth* était la seule couleur employée sur verre, en grisaille.

L'encre servait aussi souvent pour les contours, mélangée au bistre ou *noir de suie* (russ), à Strasbourg.

Une particularité digne d'intérêt nous est fournie par ces mêmes auteurs en fait de miniature : on employait des morceaux d'étoffe teinte que l'on plaçait dans des coquilles avec de l'eau pour les détremper, et on obtenait ainsi pour l'enluminure des couleurs ou plutôt des teintures fines et vives de ton que l'on mélangeait ensuite avec de la gomme ou du blanc d'œuf.

Le bleu fait de cette manière se nommait, à Londres et à Paris, *bleu pour missels*, en Allemagne, *tüchlin blau*.

Les enlumineurs du moyen âge (1) avaient aussi au lieu de coquilles des verres coniques (cornu pictoris) pour y déposer le linge à délayer ; on purifiait les couleurs par le lavage et en décantant souvent.

Ainsi, pour le minium, on ne conservait que la partie la plus fine et la plus pure.

Il est à remarquer aussi que l'on faisait (2) au xve siècle du coloriage de dessins avec des *couleurs en pains* tempérées avec de la gomme ou du blanc d'œuf liquide ; ce sont les couleurs en briques de nos modernes aquarellistes.

Le xvie et le xviie siècle adoptèrent par continuation les systèmes de peinture en miniature du moyen âge, et nous trouvons dans un manuel français de 1686 (3), parmi les

---

(1) Sir C. Eastlake, *Materials*, etc.

(2) Cennini, *Traité de peinture*, édition Tambroni, p. 36.

(3) Cath. Perrot, *Les leçons royales*, 1686. Paris.

couleurs employées, le *verd d'iris,* le *verd de montagne*, l'*outre-mer de Hollande*, l'*inde*, la *gomme gutte*, le *macicot* jaune et pâle, l'*outre-mer surfin*, le carmin, la pierre de fiel, la laque liquide, la mine, les deux stils de grain, le brun rouge, le blanc de plomb très fin, la terre d'ombre et les cendres vertes et bleues.

Toutes ces couleurs se délayaient avec de l'eau de gomme arabique, dans des coquilles naturelles ou d'ivoire : on broyait avec le doigt la couleur en poudre fine dans ces coquilles.

Le vert d'iris était le principal vert et le plus cher; il fallait piler les feuilles des fleurs d'iris, mettre dans un linge neuf ces fleurs pilées et exprimer le suc que l'on mêlait à de l'alun en poudre : on faisait sécher ce suc en coquilles.

L'eau de tournesol, qui servait pour rembrunir l'outre-mer, se faisait de la même façon, c'est-à-dire que l'on mettait dans un linge et on faisait tremper dans l'eau les trochis de tournesol.

On voit que le procédé n'avait pas sensiblement varié.

Nous avons évité jusqu'à présent de mêler à notre étude la mention des peintres ou des auteurs italiens du moyen âge, dont la nomenclature de couleurs était infiniment plus vaste que celle de nos artistes.

Ils nous fourniront une liaison naturelle entre cette époque et la période moderne, car pendant de longues années l'Italie a été la source recherchée par les artistes de tous les autres pays.

Il est vrai qu'on y comptait une foule de nuances qui ne désignaient point de matières spéciales, surtout vers le XVIe siècle; mais cependant il est un certain nombre de

substances que l'on a utilisées en Italie au xve siècle et auparavant sans qu'on semblât s'en préoccuper ici.

Commençons par le traité de Cenno Cennini (1) écrit en 1437 par un disciple indirect de Giotto :

Pour faire une teinte violette, on mêle le *blanc commun* avec de la *pierre améthyste* (rouge violet de la teinte du rouge Van Dyck), violet de mars.

Pour une teinte incarnat, on prend le *cinabre*.

On dessine avec une *pierre noire* qui vient du Piémont : ce noir vient d'une pierre tendre et dont la couleur est grasse.

Un autre noir se fait de *sarments de vigne* brûlés.

D'autres de cosses d'amandes ou de noyaux de pêche brûlés ou de *fumée* d'huile de lin.

Selon Dioscoride (2), les anciens se servaient de cette fumée en unissant trois onces de suie de torches avec une livre de gomme (sorte d'encre de Chine).

Il y a quatre couleurs terreuses : le noir, le rouge, le jaune et le vert, et trois naturelles, mais devant être manipulées : le blanc, l'outre-mer ou l'azur d'Allemagne et le *jaune clair*.

Le rouge *cinabrese* (3), couleur claire dont on se servait seulement à Florence, était de la *sinopia* de la première qualité : on la mêlait avec le *blanc de Saint-Jean* et on en faisait de petits pains de la grosseur d'une demi-noix.

La *sinopia* répondait à la terre de Sienne brûlée et le *cinabrese* au brun rouge.

---

(1) Cennino Cennini, *Traité de peinture*, édition Tambroni, traduction V. Mottez, p. 39, 50, 52.

(2) Dioscoride, liv. V, ch. 139.

(3) Cennini, *Traité*, etc., p. 53.

« Le bon *cinabre* est en morceaux, vendus par les apothicaires et le plus souvent fabriqués par les frères, mais que l'on falsifie parfois par le *minium* ou la poussière de briques. »

« Le *sang de dragon* sert pour la miniature. »

Le *minium* produit par la chimie devient noir à fresque.

« La *sanguine*, pierre très solide, sert aussi à brunir l'or. Elle est violacée ou noire avec des veines comme le cinabre : elle ne s'emploie qu'à fresque pour les tons laqueux violets. »

« La *laque* rouge se fait avec la bourre de soie ou de drap, mais cette sorte est graisseuse par l'alun et ne dure pas. Celle qui se tire de la *gomme-laque* est de couleur sanguine et très bonne » (on s'en servait surtout à Venise).

Le *bol d'Arménie* servait à coucher sous l'or (1).

Le *carmin* se faisait avec la cochenille et le bois de Brésil.

Les jaunes étaient :

L'*ocre jaune*, le *jaune de safran* employé avec le *vert de gris*, le *jaune minéral* ou risalgallo de Toscane, composé de chaux vive et d'arsenic; l'*orpin jaune* d'or, qui noircit à fresque, la couleur la plus dure à broyer, servant de médecine aux éperviers, et très bonne pour pavois et lances; le *jaune arzica* ou gomme gutte, qui faisait un beau vert avec le bleu d'Allemagne.

La *terre verte* naturelle, dont les anciens se servaient pour dorer sur panneau, et le *verdaccio*, qui, mêlé de blanc, servait d'ébauche pour recevoir les glacis, étaient de même nature.

---

(1) Leiste (Trésor de la Bibliothèque ducale de Wolfenbuttel) et Depping (Histoire du commerce du Levant).

Un vert composé se faisait avec de l'azur d'Allemagne et du *giallorino*.

Cette dernière couleur mérite une mention spéciale, c'est « le jaune clair, très solide, lourd, très dur, fait *par art*, mais non *chimiquement*, » qui répond à notre jaune de Naples (1).

Le jaune employé dans la peinture en émail s'en rapproche beaucoup : il n'est composé que d'*oxyde de plomb et d'oxyde d'antimoine*.

Le chrome et le cadmium datent de notre siècle.

Le *jaune minéral* (sous-chlorure de plomb) n'était pas connu il y a cent ans. *Le chromate de plomb* existe tout formé dans la nature, mais est fort rare. Le *sulfure de cadmium* est moderne, ainsi que le *jaune indien* (2).

Il est donc probable que le plomb et l'antimoine seuls entraient dans la composition de ce jaune.

Les peintres du xve siècle obtenaient des verts en glaçant du jaune sur l'outre-mer, comme cela se pratique sur le verre. On en voit des exemples à l'église de Santa-Croce de Jérusalem, à Rome.

Reprenons l'analyse du traité de Cennini, qui est pour l'Italie la base de l'art technique du moyen âge.

Un *vert* se faisait avec deux parties d'orpin et une d'indigo.

Un autre beau *vert* avec le jus de prunes sauvages sur de l'azur d'Allemagne. Un autre encore avec l'outre-mer et l'orpiment.

---

(1) Watin, *L'art du peintre doreur et vernisseur*, 4e édition, 1793, p. 24.
(2) Paillot de Montabert, *Traité de peinture*.

Le *vert de gris* se faisait avec du cuivre et du vinaigre; il ne souffrait pas le blanc.

Le *blanc de plomb*, en pains de la grosseur d'un verre, servait sur panneaux.

Le *blanc de Saint-Jean*, chaux diluée, blanc d'Espagne, s'employait à fresque.

Le *bleu d'outre-mer*, couleur plus parfaite qu'aucune autre, était faite à l'aide de la pierre d'azur, qui est tachée comme de la cendre. On faisait fondre dans une marmite six onces de résine de pin, trois onces de cire neuve pour une livre de *lapis lazuli* et l'on en faisait une pâte.

Pour lui redonner du ton, on versait dessus de la cochenille et du bois de campêche avec de l'alun.

L'outre-mer ordinaire est formé d'alumine, de carbonate de soude et de soufre.

L'*azur d'Allemagne*, qui ressemble au *smalt* (1), est une couleur naturelle qui entoure la veine d'argent, commune en Allemagne et à Sienne.

On le contrefaisait par l'indigo et le blanc de plomb.

C'est un oxyde de Cobalt vitreux, combiné à la potasse, la silice et l'oxyde d'arsenic, et très employé au XIVe siècle. Les bleus de Berlin, de Paris et de Cobalt sont récents.

Kunckel donne la recette suivante pour imiter l'azur d'Allemagne : « mercure, deux parties; fleurs de soufre, trois parties; sel ammoniac, huit parties.

L'indigo n'était pas tout à fait celui de nos jours; nous croyons que plusieurs substances, sous le nom d'*indaco* (2),

---

(1) C. Cennini, *Traité de peinture*, p. 63.

(2) Guibour, *Histoire des drogues simples*, p. 462.

ont été confondues avec le *folium indicum* ou *malabathrum*, sorte de cassia lignea dont les tubes d'un rouge prononcé deviennent bruns avec le temps, ou avec le macis (foelije), qui, récent, est d'un beau rouge devenant jaune par la dessication.

Le *foli* des Chinois ou racine d'or forme avec l'eau une infusion jaune qui rougit par le sulfate de fer.

Enfin, l'étain en feuilles, dont on se servait beaucoup pour argenter, dorer ou faire des fonds, se nommait en flamand *foelge*, de l'italien *foglie* sans doute.... .

Le *folium indicum* était pourpre, rouge ou bleu. Or, on sait que les indigos du commerce renferment des matières colorantes mélangées au bleu, entre autres le rouge et le brun d'indigo.

L'*indicum* de Bagdad ou Bagadel est noté par les tarifs de Marseille dès 1228; ce n'était donc pas le véritable indigo de nos jours que, d'après Klaproth (1), Christophe Colomb trouva sauvage à Saint-Domingue et au Mexique. Cet indigo *baccadeo* ou de Venise était en perles (bacche) et venait de Bagdad.

Dans le manuscrit d'Alcherius (2), il se nomme *indicum finum*, bagadellus ou de bagadeo. Il vint surtout de Londres, après le XIVe siècle et on l'appelait *noir indien* parce qu'il servait beaucoup dans les ombres.

Le *cignerolo*, grisâtre, était fait de blanc de Saint-Jean et de noir.

Le *bistre* ou *suie* était également en usage. Enfin, une

---

(1) KLAPROTH, *Dictionnaire de chimie.*

(2) EASTLAKE, *Materials for an history of oil painting.*

couleur semblable à l'or, nommée *porporina* (1), devait contenir du mercure, du sel ammoniac, de l'étain et du soufre et formait un très beau rouge (sorte de cinabre).

Nous ne nous arrêterons pas longtemps à la liste nombreuse de teintes que donnent comme anciennes certains auteurs italiens du XVIe siècle, et qui ne représentent pas des couleurs employées; mais il peut être intéressant de les comparer parfois à d'autres nuances bien connues. En voici quelques-unes (2) :

Subdivisions de la couleur pourpre :

L'*hyacinthe*, l'améthyste, le thiriatino et le molichino (fleur de mauve).

Teintes diverses : cerino (cire), mustellino (belette), ferrugineo (rouille), castaneo (châtaigne) ou taneto; morello (noir, basané), pavonazzo (violet), morello obscur; marmorino (marbre mêlé), leonato (rouan), sbiavo (bleu clair), vert de porro (porreau), vert sambucato (de sureau), palombino (pigeon ramier), thané ou (tanné), ginestro (fleur de genêt), *limoncino* (citron), avvinato (vineux), fleur de melagrana (grenade), de canelle, de pêches (persichino), berettino ou cineritio (cendre).

Les peintres, dit l'auteur, se servent de toutes ces teintes, mais principalement de la céruse (biaca), de la sandaraque (ou realgar), de la zaffera (smalt) (3), du lapis lazuli, de l'azur d'Allemagne, du cinabre sophistique, du buolo ou gianolino, du vert d'azur sophistique (cendre verte), du vert

---

(1) Baldinucci, *Vocabolario dell' arte didisegno*.

(2) T. Garzoni, 1593, *La Piazza universale*, pp. 666 et 668.

(3) Klaproth, *Dictionnaire de chimie*, t. IV, p. 262.

de gris. Notons aussi l'eau verte (nerprun ou sureau) (1). Un compte de décoration de la chapelle de Saint-Jacques de Pistoie, en 1347, mentionne une livre de *giallolino*.

D'autres, en 1325 et en 1414, de l'huile de noix, de l'azur fin, de l'azur commun, du vermillon et du minium (2).

Enfin Lomazzo (3) détermine ainsi ce qu'il appelle l'alchimie des anciens peintres vénitiens.

L'ombre de chair foncée était faite de *terre de cloche* (de Cologne ou de Cassel), de *terre d'ombre*, de *terre verte brûlée*, de l'*asphalte*, de la *momie*, etc.

Notons que la *momie* (menschen vleesch) était connue en Hollande au temps de Van Mander, mais pour la peinture à l'eau : c'est ce que nous apprend un livre de secrets de cette époque (secreet boeck).

Quant à l'asphalte (4), depuis les temps anciens, il fut employé par les Vénitiens, mais on ne le connut en France que vers le XVIIIe siècle.

Ce qui faisait le noir, continue Lomazzo, c'était l'*huile brûlée*, les écorces d'amandes, la fumée de résine et la terre noire ou noir de scaglia (de battitures de fer), la *balla* (sans doute le noir de paille); on avait encore : le cinabre, les trois giallolini : de fourneaux, de Flandre et d'Allemagne. Le smalt, le verde santo ou verdet, le minium, les laques, l'indigo, la céruse, le vert de gris et le vert de baril (sans doute ce qu'on

---

(1) Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia Pistoiese*. Fizenze, 1810, p. 146.

(2) L. Cibrario, *Della economia politica del medio evo*, 1861, liv. III, pp. 354 et 366.

(3) Lommazzo, *Trattato della Pittura*, pp. 191 et 193.

(4) Paillot de Montabert, *op. cit.*, t. 9.

nommait il y a cinquante ans vert de Paris, et qui est de la cendre verte), toutes couleurs artificielles.

D'autres couleurs servaient à l'aquarelle, comme l'*encre*, le *tournesol*, la pâte d'épine *cervino*, qui se fait avec les baies non mûres de l'épine vinette et fait le *jaune saint*; le safran, le *bigieto* ou *besetta* (sorte de laque de *tournesol*), le bol d'Arménie pour dorer, l'ocre brûlée et la *caligine* (sans doute bistre de suie) pour travailler à sec sur les murs et le papier; la pierre d'Allemagne, la terre noire), l'encre et le charbon de faux. La terre noire qu'on trouve encore à Vérone et qui se nommait *noir de Vérone*, teinte plus chaude que le noir d'ivoire et que le charbon, était celle des Vénitiens du XVIe siècle.

Le vert de gris et les os servaient en Italie de siccatifs, pour le mordant d'or comme pour la peinture, tandis qu'en Flandre on préférait les os calcinés ou la couperose. Le sucre séché et le verre de Venise pulvérisé servirent aussi à cet usage.

A l'époque de Cennini, on faisait les ornements sur mur avec l'étain doré ou blanc, qui servait également beaucoup dans nos contrées. L'étain était même préféré aux feuilles d'argent, et souvent on l'employait comme fond pour donner de l'éclat aux couleurs, comme le fond d'or des Byzantins.

Dans le nouveau Traité de diplomatique des Bénédictins, on lit : « Les lettres en or, après avoir été beaucoup moins employées durant les XIe, XIIe et XIIIe siècles, reprirent une nouvelle faveur aux XIVe, XVe et XVIe, surtout dans les heures de personnes de distinction; mais elles sont d'un goût bien différent de celui des siècles antérieurs; souvent on dirait qu'on appliquait des feuilles d'or sur le vélin, pour en former des lettres ou quelques-unes de leurs parties. »

Si la liqueur d'or était admise, ce n'était guère que pour les peintures, devenues plus à la mode, et les lettres initiales, appelées depuis lettres grises. On peut se convaincre par l'examen des nombreuses miniatures qui nous restent de ces époques que les couleurs que nous avons mentionnées jusqu'ici, sauf celles qui sont indiquées spécialement comme ne convenant pas à l'eau, sont bien celles que les artistes broyaient pour leur usage personnel.

Les enlumineurs du XVIe et du XVIIe siècle (1) divisaient leurs couleurs en quatre classes : les extraits végétaux liquides; l'ivoire et les bleus noirs que l'on broyait; le blanc de plomb broyé et lavé; le minium, le massicot, l'outre-mer, le smalt, la cendre bleue, seulement lavés pour éviter la perte du brillant des couleurs.

En Angleterre, à l'époque d'Elisabeth, le *bois de campêche* était en usage (2), mais sous la vingt-troisième année de son règne, l'emploi en fut défendu sous des peines très fortes et on fut forcé de brûler ce qui en restait; cependant on continua à s'en servir pour la teinture, sous le nom de *bois noir*. Un siècle plus tard, on parvint à le rendre plus solide de teinte et son emploi fut alors permis. On en tire l'*hématéine*, et on en fait des bleus violets.

Au moyen âge, nous voyons par les travaux des Italiens primitifs qu'on n'employa pas la fresque des maîtres de la Renaissance, mais bien une sorte de *fresco-secco*.

On mouille bien la surface, d'abord préparée et poncée avec de l'eau de chaux. Le lendemain matin, on remouille

---

(1) Brown, *Ars pictoria*, 1675. London, p. 78.
(2) Dumas, *Traité de chimie appliquée aux arts*, p. 102.

et on fait le décalque, puis on emploie les couleurs avec de la chaux et point de blanc. On remouille quand on veut retoucher.

Théophile, Alcherius, donnent ce procédé, qui provient sans doute des anciens (1) et convient pour l'ornement.

Toutes les couleurs pour murs se mêlaient à la chaux, mais on les délayait aussi parfois avec du jaune d'œuf, écrit Théophile.

Giotto et son école dessinaient leurs compositions sur le mur avant d'y poser l'enduit de chaux sur lequel ils reprenaient le tout à la brosse.

Le procédé in buon fresco, inauguré par Pierre d'Orvieto vers 1390, au Campo Santo, est purement italien et fut certainement peu connu aux Pays-Bas.

Bien que l'on ait, du XIIIe au XVIe siècle, essayé parfois des mélanges particuliers de cire, de colle, de miel, on a (surtout dans les Flandres) employé l'huile de lin dans les peintures murales, et auparavant, une véritable détrempe.

La *cera colla* des documents d'Orviète (2) doit être une sorte de vernis à la cire, ou peut-être de la *sarcocolle*.

En général, les couleurs à fresque du moyen âge sont restées en usage dans ce procédé.

En effet, la fresque moderne (3) emploie les *terres d'Italie*, *l'ocre*, parfois du *cinabre*, le vitriol romain détrempé dans l'eau-de-vie, le *rouge-brun d'Angleterre*, la sanguine, la terre d'ombre naturelle et brûlée, le noir de charbon, l'ou-

---

(1) Wiegmann, *Die Malerei der Alten*. Hannover, 1836, p. 42.
(2) Della Valle, *Storia del duomo*, p. 280.
(3) Paillot de Montabert, *Traité de peinture*, p. 429.

tre-mer, la terre verte, l'*émail et l'azur à poudrer*, comme au XVIe siècle, la terre noire de Venise et celle de Rome, le noir de vigne.

De Piles (1) donne à peu près la même liste, avec quelques explications.

Le blanc de coquilles d'œufs séchées au four ; le vitriol romain calciné et détrempé avec de l'eau-de-vie, formait un *rouge laque*.

Le rouge d'Angleterre pouvait remplacer le vitriol : une pâte verte était faite avec du suc d'épine vinette fraîche. La terre noire de Venise et de Rome faisait le même effet que le noir de charbon.

On se sert encore dans la fresque de quelques verts de cuivre et, à l'exemple des anciens, on a aussi utilisé le *cinabre*.

Presque toutes les couleurs fixes sont bonnes à détrempe : le *stil de grain* et le *vermillon* sont seuls à rejeter, mais nous avons vu qu'on les utilisait au moyen âge.

Au surplus, dans le chapitre suivant, nous reviendrons sur les couleurs employées sur mur par les artistes de la Renaissance.

NOTES SUR LES COULEURS AU MOYEN AGE.

L'orpiment ne souffrait pas le blanc et on le mêlait avec des os calcinés.

Les ocres claires et obscures, qui, d'après Cennini, proviennent de la terre de montagne, là où se trouvent des veines de soufre, de la sinopia, de la terre verte, etc. (2), sont gé-

---

(1) De Piles, *Éléments de peinture pratique.*
(2) Guibour, *Histoire des drogues simples.*

néralement des argiles combinées à de l'oxyde de fer hydraté. L'ocre brune et l'hématite brune sont du fer hydraté, ainsi que la terre d'ombre, également argileuse.

Celle-ci, ainsi que l'ocre verte (1) ou terre de Vérone, est une chaux de fer pure. Les ocres étaient rangées dans la catégorie des *bruns*.

L'ocre rouge foncée (2) ou rouge de l'Inde, brun rouge, rouge d'Angleterre, de Prusse, de montagne, est un oxyde de fer naturel, quand il n'est pas produit par l'ocre jaune calciné; parfois du sulfate de fer brûlé.

Le rouge d'Espagne (3) était aussi un oxyde rouge de fer, et le *safran de Mars* naturel, une chaux de fer rougeâtre également.

Ce qu'on nommait *brunus color*, de *brunire* ou de *bol arminium* se confondait parfois avec le sang de dragon (4).

Pour préparer la couleur écarlate avec la *cochenille* et le rouge d'Andrinople, avec la garance, on emploie un deuto chlorure d'étain avec de l'eau régale. L'*oxyde violet de fer* ou tritoxide de fer, est ce métal au dernier terme d'oxidation : *violet de Mars* (*améthiste*).

La laque de Tournesol (turnesola) appartenait au genre de laque en boule de Paris. La qualité inférieure s'appelait lumpenbraun (5).

La laque mêlée de craie se nommait bastart Lak en Allemagne.

---

(1) T. Bergman, *Manuel de minéralogiste*, 1792.
(2) *Encyclopédie moderne*, édition F. Didot.
(3) John Smith, *Art of painting in oyl*, 1687, p. 21.
(4) Vasari, *Introduzione alle arti del disegno*, c. 28. — Guibour, *op. cit.*
(5) Klaproth, *Dictionnaire de chimie.*

Mais la laque de *Kermès* ou de *Verzino*, nommée *laque de Florence* au XVIIe siècle (1), était expédiée en Brabant et prenait aussi le nom de *brabants lack* : le *parisroth* était de qualité inférieure et se formait en boules (*kugellack*).

La *pierre hématite* et la *sanguine* (fer peroxydé, mêlé d'argile) viennent surtout de l'île d'Elbe (2).

L'oxyde de fer hématite ressemble un peu au cinabre.

Le porphyre, pierre d'un rouge brun tirant sur le violet, à points blancs, est indiqué comme ayant servi de couleur, mais sa dureté rend la chose peu vraisemblable.

Parmi les azurs, il faut distinguer d'abord le *smalt* que, jusqu'en 1773, on retira des mines de Cobalt et qu'avant le XVIe siècle on fabriquait (sous le nom de *safre*), de minerai de Cobalt, privé par la chaleur, de soufre et d'arsenic, et broyé avec du sable siliceux; l'azur s'en retirait par la fonte le broyage et la séparation du verre (3).

Le safre ou oxyde de Cobalt est la substance colorante du smalt de Bohème ou de Saxe et qui est proprement un verre bleu. Il servait beaucoup anciennement aux émailleurs; en Misnie à Schneeberg, on tirait le cobalt de la terre et on y mêlait du sable pour empêcher de contrefaire avec profit le *bleu d'empois* ou *bleu d'émail*, smalt bleu des peintres (4).

T. Bergman dit que la chaux de Cobalt, grise et sombre, se nomme *safre* et que, mêlée à trois fois son poids de cailloux pulvérisés et exposée à un grand feu, elle devient le verre bleu obscur appelé smalt.

---

(1) CHAPTAL, *Chimie appliquée aux arts*, t. III, p. 414. — SCHEFFER, 173.
(2) GUIBOUR, *op. cit.*
(3) KLAPROTH, *Dictionnaire de chimie*. — CHAPTAL, *op. cit.*, t. III, p. 414.
(4) KUNKEL, *L'art de la verrerie*, p. 52.

C'est le moyen âge qui a donné ce nom à l'émail.

L'inscription de la couronne d'Agilulphe, roi des Lombards en 600, est en émail bleu.

Le smalt avait quelque rapport de nuance avec le bleu de montagne (*bergblauw*) ou azur d'Allemagne.

L'*azur d'Allemagne* (1) était du carbonate de cuivre natif, sans doute semblable à de l'*azur de Liège*, qui était de la cendrée, pierre bleue existant dans les Ardennes au XVIIe siècle.

En 1355, les peintres de Sienne ne pouvaient le substituer à l'outre-mer.

Ce dernier (lapis lazuli) (2) était une substance très coûteuse. Le prieur des Gesuati de Florence en avait pour ainsi dire la spécialité en Italie; comme nous l'avons dit, la pharmacie et la peinture avaient de nombreux points de contact et les recettes de certaines couleurs ne pouvaient être obtenues que chez les Frères. Il y avait cependant en Flandre çà et là un marchand de drogues et de couleurs (3) en relations avec l'étranger. Un manuscrit vénitien du XVIe siècle (4) rapporte qu'Albert le Grand, de l'ordre des frères prêcheurs, a enseigné un mode de préparation pour l'azur. Le bleu de Prusse date de 1704.

La *terre bleue ferrugineuse*, qu'on nomme *bleu de Prusse* naturel, est bleu par le phosphate de fer : c'est le bleu trouvé dans les fresques au XIIIe siècle.

Le fer phosphaté, commun dans les mines, ne peut servir

---

(1) *Nieuwe verlichter der konstschilders*, 2e deel. Gent, 1788.

(2) C. Cennini, *Trattato della pittura*, c. 40.

(3) Delaborde, *Les ducs de Bourgogne*. Preuves.

(4) *British museum*, Ms. Soane, 416.

à l'huile. T. Bergman nomme *bleu de Prusse natif* ou chaux bleue de fer native (1) une ocre colorée par le cuivre, qui conserve sa couleur à l'eau, mais noircit dans l'huile.

Le *folium*, ainsi que nous avons dit, était de l'*indigo*, mais aussi des feuilles d'étain battu.

Le règlement de 1541 de la confrérie de Saint-Luc, à Gand, parle de : « *werken van gheluwer foelge* (étain battu et doré). D'un autre côté, la *fouïe* est un arbrisseau dont les feuilles teignent en noir. Le *foli* des Chinois, le macis (folije), qui se rapportent à la description, peuvent tous ajouter à la confusion. L'*indigo* est ce qui se rapporte le mieux au texte de Théophile.

L'indigo, d'après Baldinucci, était le suc de l'herbe *giadò*.

La *fleurée* surnage la cuve d'indigo (2), en grumeaux épais composés de petites bulles bleues; on peut en faire, en mêlant à de la lessive des savonniers, de l'indigo et de l'orpiment.

Les *cendres bleues* se font en dissolvant le cuivre à froid dans l'acide nitrique affaibli, et en ajoutant de la chaux, on peut obtenir de l'oxyde *verdâtre* ou *bleu;* au XVIIe siècle, on en tirait d'Angleterre et de Hollande; c'était la cendrée d'azur ou bleu clair des mines d'argent, *bladetus des Indes*, pierre noire qui devenait bleue par le lavage.

Le *bleu de montagne*, plus pâle que l'*azur de cuivre*, qui est de la chaux de cuivre bleue, prenait autrefois le nom de *chrysocolle bleue*, quand il était terreux; il ne différait que par l'intensité du ton de l'azur d'Allemagne; c'est l'*aschblau*, *ascus*, Bergh blau.

---

(1) T. Bergman, *Manuel du minéralogiste.*

(2) Chaptal, *Chimie appliquée aux arts*, t. III, p. 414.

La *laque bleue* ou *tournesol bleu* (1) (*lakmoes*, *lagmos*) était fabriquée en Flandre.

Les peintres italiens de la Renaissance ont fait fréquent usage du vert de gris. Léonard de Vinci, dans son traité de peinture, prescrit de vernir cette couleur aussitôt qu'elle est sèche.

Un échantillon de verre peint, de la chapelle de Saint-Etienne, à Westminster, était du vert de gris posé sur des feuilles d'argent et verni par-dessus; ce vert de gris était employé aux XVIe et XVIIe siècles comme siccatif (2).

Le vert favori était le *vert de Grèce* ou de gris, *viride graecum*. La terre verte se nommait viride terrestre, azur vert des Italiens (creta viridis). Cardan l'appelle chlorogœa (appianum) et les verts végétaux avaient des dénominations spéciales. Le vert de gris venait surtout de Montpellier, entrepôt principal des couleurs vers 1350, et qui garda d'ailleurs la spécialité de cette fabrication.

Le moyen âge avait aussi plusieurs verts de cuivre, dont l'un au moins devait tenir de la nuance du *vert de Frise* ou de *Brunswick*, qui se fait en arrosant des copeaux de cuivre avec une dissolution de sel ammoniac dans des vases fermés.

Une poudre verte de même nature se tire des mines de la Hongrie (3).

La chaux de cuivre verte, de T. Bergman, qui est tantôt du cuivre soyeux, tantôt de la *malachite*, constitue la même substance que le vert de *montagne* ou *verdet* et que la *chry-*

---

(1) Scheffer, 175.

(2) Palomino, *El museo pittorico*, l. V, p. 56.

(3) Chaptal, *Chimie appliquée aux arts*, t. III, pp. 414 et suiv.

socolle verte (*Berggrün*), car le borax qui porta autrefois ce nom n'était vert que par le *sulfate de cuivre*.

Il est probable que dès l'origine on a broyé (1) de la malachite pour l'employer comme couleur.

Le vert de montagne est une poudre naturelle, qui a été utilisée par les plus anciens miniaturistes ; tous deux sont des carbonates de cuivre.

Il est probable que les anciens ont connu le vert de Schèele (*arsenite de cuivre*), mais il a été confondu avec les autres dérivés du cuivre, ou bien fort rarement employé.

Le *silex chrysoprasius*, de Silésie, de teintes vertes variées, a peut-être donné son nom au *prasinus*.

Le *schifergrün* (herbacea fissilis), sorte de pierre, selon Scheffer, semblable à la chrysocolle d'Arménie. Le *sulfate de zinc* se fabriquait à Goslar depuis le XVIe siècle.

Le *vitriol* de zinc natif, dont une espèce se nommait alun de plume (en filets soyeux), servait à allonger les couleurs en guise de siccatif blanc. D'autres sortes sont cristallisées (2). On le rencontre en Allemagne, en Suisse et en Italie (couperose blanche), blende (3).

Le vitriol de fer natif est le plus souvent en filets ou en poussière. Sa couleur est d'un vert émeraude ; poussé au feu, il devient rouge sous les noms de vitriol cuit (cotto, colcothar, etc.), une couleur pour la fresque et l'huile.

Le vitriol de cuivre bleu, natif, se trouve surtout en stalactites et en efflorescence.

---

(1) Mérimée, *De la peinture à l'huile*, p. 188.
(2) T. Bergman, *Manuel du minéralogiste*, 1792.
(3) Beckmann, *Beitraege zur Technologie*, t. IV, p. 59.

Le *noir de suie de poix* se nommait kynschwarz ou kynrusz (1) en allemand, et était connu de Pline et de Vitruve. C'est le *lamp schwarz* ou noir de fumée.

XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

Il est nécessaire que nous fassions une place assez importante à la peinture sur émail et sur verre, bien qu'elle rentre au moins autant dans le domaine de l'industrie que dans celui de l'art pictural, car, on le sait, le vitrifex d'autrefois ne faisait rien sans les *patrons* d'un peintre qu'il copiait pour ainsi dire en mosaïque de verre, et le fond de son art était la cuisson des émaux.

Pourtant, à dater de l'époque où Jean Van Eyck, par ses recherches et ses essais, fit une révolution dans la peinture et en même temps dans la fonte des émaux, car le fait nous est confirmé de plusieurs côtés, la fabrication des couleurs fit souvent des emprunts à cette alchimie nouvelle, et non seulement les chercheurs obtinrent en peu d'années des émaux très perfectionnés, mais ils découvrirent en même temps non des teintes inconnues, mais des moyens d'obtenir certaines couleurs plus aisément et avec plus de certitude.

Nous ne citerons pour exemple que A. Dürer, dans son voyage aux Pays-Bas; plus tard (2), vers le XVIIe siècle, Neri, prêtre italien, qui répète plusieurs fois dans son ouvrage qu'il alla à Anvers expérimenter sur les fourneaux des verriers de cette ville pour le signor Phil. Ghiridolfi, en 1609; Guicciardini, qui, dans sa relation des Pays-Bas, cite

(1) SCHEFFER, *De arte pingendi*, p. 171, *op. cit.*

(2) R. P. ANTONIO NERI, *L'arte vetraria*, 1612. Firenze, p. 81, 99, etc.

un verrier, Arthus Van Oort ou Van Noort, qu'il dit avoir été grand imitateur des procédés italiens; n'oublions pas Bernard de Palissy, qui, artiste lui-même, se servait souvent de couleurs employées en peinture; plus tard, Kunckel, qui, en cherchant des couleurs vitrifiables, en découvrit d'autres utiles aux peintres à l'eau et à l'huile.

Nous pourrions ajouter plus d'un nom à cette liste, si l'habitude autrefois générale de couvrir d'un profond secret les notions que l'on possédait n'avait rendu extrêmement difficile la tâche de l'historien de la peinture sur verre.

Ce qu'on emploie aujourd'hui est presque entièrement de création moderne dans l'industrie du verrier et de l'émailleur.

Les maîtres emportaient avec eux dans la tombe les secrets de leur pratique, qui, d'ailleurs, reposaient le plus souvent sur les mêmes éléments, ceux que Palissy a fait connaître d'une façon générale.

Mais chacun parvenait, par des recherches personnelles, à se composer des formules à son usage.

Il serait donc oiseux de s'appliquer trop (1) à rechercher les recettes anciennes que surpassent de beaucoup celles de notre siècle, et ce que nous en donnerons servira surtout à établir quelques relations avec les substances en usage aujourd'hui dans l'une ou l'autre partie de l'art.

Avant l'époque des Jean Cousin, des Pinaigrier, etc., c'est-à-dire à l'époque dite *gothique*, on se bornait à un simple trait sur un fond de verre teint dans la masse;

---

(1) Reboulleau, *Nouveau manuel de la peinture sur verre.* Paris, 1844. Introduction.

jusque vers le XVIIIe siècle, le verre fut encore composé de silice et de potasse ou de soude, se prêtant mal au travail de l'ouvrier : on conçoit que les émaux des anciens, préparés pour un verre dur, ne devaient plus être assez fusibles pour celui de la fabrication moderne.

Tout verre coloré de la première période l'est dans sa masse et dans la fritte même (1), et la seule couleur était le noir fait de *cuivre* brûlé, de verre vert et de saphir grec (2). C'est celui qu'indique Théophile, en recommandant de broyer le tout avec du vin et de l'urine, de nuancer de diverses couleurs, si on le jugeait convenable, et de s'en servir ainsi pour peindre.

Il est probable que l'on n'aura pas négligé dans les premiers temps les produits naturels imitant le verre ou les pierres précieuses, tels que le *fluorure de calcium*, qui existe en Angleterre, coloré en rouge, violet, bleu, vert ou jaune, et qui, selon qu'il ressemblait au rubis, à l'améthyste, à l'émeraude, au saphir, avait reçu les noms de prime d'émeraude, fausse améthyste, etc.

Quoi qu'il en soit, aux XIe et XIIe siècles (3), le peintre-verrier disposait de cinq sortes de verre teint dans la masse et d'un émail, le *brun*. Les couleurs du verre étaient le rouge, le bleu, le jaune, le vert et le violet.

Les vitraux du XIIe et du XIIIe siècles sont encore de petits morceaux juxtaposés et teints dans leur masse (4). Ceux du XIVe sont plus grands, mais encore moins bien contourés

---

(1) Une fritte est le mélange d'un alcali fixe avec de la silice.

(2) THEOPHILI, *Div. artium schedula*, p. 99.

(3) LÉVY, *Histoire de la peinture sur verre*, p. 46.

(4) GESSERT, *Geschichte der Glasmalerei*, p. 95.

que dans les siècles suivants : seulement on trouva alors à colorer le verre blanc en appliquant dessus la fritte rouge.

L'invention dont on fait gloire aux Van Eyck ne peut être (1) que celle d'avoir trouvé une combinaison du fondant avec la matière colorante, de manière à former de nouvelles couches de vitrification, tandis qu'avant lui on employait la couleur simplement triturée avec le fondant vitreux ou même sans fondant, comme le *jaune d'argent*.

Ce fondant était alors généralement un faible verre de plomb, de silice et d'oxyde de plomb, que plus tard les Français nommèrent *rocaille* et les Hollandais *jet*.

Certains auteurs (2) croient que leur invention était le moyen de superposer plusieurs lames de verre et de les souder ensemble, ce qui produisit des teintes nouvelles, sortes de glacis ou de couleurs binaires.

D'après Levieil, Jean Van Eyck découvrit non seulement le secret d'une couleur à émail appliquée au verre, mais la méthode d'en enlever la surface colorée, de manière à obtenir un fond blanc entouré de couleurs, sans introduire une nouvelle pièce de verre incolore.

Mais les couleurs (3) qui résultèrent des essais de notre grand artiste brugeois furent surtout, paraît-il, un bleu et un vert produit par la peinture du verre d'un côté en jaune, de l'autre en bleu. Le jaune était du *soufre d'antimoine* ou de l'oxyde de plomb et de l'antimoine, donnant un jaune serin, opaque. Les tons bruns, violets, etc., étaient le plus souvent le résultat du hasard ou du degré d'oxydation.

---

(1) *Messager des sciences historiques de Gand*, année 1839, p. 32.

(2) Lévy, *Histoire de la peinture sur verre*.

(3) Gessert, *op. cit.*, p. 95, etc.

Le *jaune de soufre* se fait de nos jours, sur verre, à l'aide d'acide antimonique, de sous-sulfate de peroxyde de fer et d'oxyde de zinc.

Les verriers du moyen âge peuvent s'être rapprochés de cette composition.

L'antimoine métallique n'étant connu que depuis le XVe siècle, il est probable que les préparations de jaune où il entrait contenaient du sulfure et du foie d'antimoine.

La poudre jaune rougeâtre à laquelle on donnait le nom de *crocus metallorum*, était une lessive de foie d'antimoine.

Le sulfure d'antimoine gris se trouve surtout dans le midi de la France, en Hongrie, en Saxe, en Angleterre.

Aux époques ténébreuses du moyen âge, le secret dont on entourait les procédés, devait être assez facile à garder, si nous nous rapportons aux notions puériles qui semblaient la seule théorie de l'époque.

Eraclius (1), dans son manuscrit copié sans doute d'un écrit grec du VIIIe siècle, donne les indications suivantes :

Pour faire du verre coloré, prenez de la limaille de cuivre, calcinez-la, vous aurez du verre rouge.

Le verre vert se fait de la même poudre que l'on agite.

Pour le verre jaune, jetez dans la cendre un peu de sable et du cuivre en poudre, et remuez le tout : ces recettes sont presque absurdes et Théophile est du moins beaucoup plus clair, quand il écrit :

Il y a dans les anciens édifices des païens (2), dans les

---

(1) Eraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, voir Raspe, *A critical essay on oil painting*.

(2) Theophile, *Divers. artium schedula*, p. 91.

mosaïques (musivo opere), divers genres de verre, savoir : du blanc, du noir, du vert, du jaune, du saphir, du rouge, du pourpré; il n'est pas transparent, mais opaque comme du marbre.

Les Français, très habiles, fondent dans leurs fourneaux le saphir, en y ajoutant un peu de verre clair et blanc, et ils fabriquent des feuilles de saphir précieuses et assez utiles dans les fenêtres; ils en font autant du pourpre et du vert (sans doute à Limoges).

Quant aux émaux, le procédé de Théophile est celui qui eut cours pendant tout le moyen âge, c'est-à-dire que l'on creusait à l'aide du burin les enfoncements destinés à recevoir l'émail vitrifiable et qu'on faisait adhérer ce dernier par la chaleur. A partir de la période romaine jusque vers le milieu du XIVe siècle, on appliqua avec profusion ce genre de peinture en émail à toutes sortes d'objets. Le procédé est toujours le même, fouillé ou *champlevé* partout où doit s'étendre la couleur (1).

Théophile vante la verrerie française (2) comme le Dante cite les enluminures de Paris.

C'est de France, en effet, que, dès le VIIe siècle, l'Angleterre fit venir des verriers pour orner ses églises, et que Jules II appela à Rome des artistes pour exécuter à Saint-Pierre des peintures sur verre.

L'art y parvint à sa perfection sous les mains de Jean Cousin et de Pinaigrier.

---

(1) WILLEMIN, *Monuments français inédits*, t. Ier, p. 22.

(2) M. E. THIBAUD, *Considérations historiques sur les vitraux et la peinture sur verre*. Clermont, 1842. — *Encyclopédie moderne de Courtin* (MÉRIMÉE, *Peinture sur verre*).

En 1480, le verre rouge de Bourgogne (1) est indiqué dans un acte échevinal de Louvain, mais nous croyons que cette appellation se rapportait à la nuance des armes du duc Philippe.

En Flandre, ce fut au xve siècle que la peinture sur verre fit des progrès marquants, mais comme valeur intrinsèque, elle resta toujours considérée comme un produit mercantile, à tel point que l'on payait le verre colorié (dubbel werck) le double du verre blanc (enkel glas ou slecht werck).

Cependant le vitrail de l'église du Grand-Béguinage de Louvain, qui date des premières années du xive siècle, offre des couleurs vives, quoique peu harmoniques, parmi lesquelles un fond d'outre-mer, des carrés de verre rouge et des fleurons jaunes, une robe verte et un manteau rouge qui dénotent pour l'époque un degré fort élevé de connaissances techniques.

Les anciens se servaient (2) des oxydes de fer pour le bleu du verre; cependant Bernard de Palissy, qui, dans ses mémoires, donne le moins d'indications possible sur la composition de ses émaux qui lui avaient coûté tant de labeur, dit, en général, que le fer, le plomb, l'argent et l'antimoine ne peuvent faire d'autres couleurs que du jaune : que le verre jaune (3) qui se fait en Lorraine pour les vitriers, provient d'un bois pourri ; que l'on employait le *tournesol* (lichen mêlé d'alcalis), la terre sigillée, le borax (*chrysocolle verte* des anciens, aujourd'hui blanche, jadis verdie par la couperose

---

(1) E. Van Even, *L'école de peinture de Louvain*, p. 297.
(2) Klaproth, *Dictionnaire de chimie*.
(3) B. de Palissy, *OEuvres*, pp. 284, 351, etc.

et qui fut connue de Geber et d'Agricola). Ses émaux étaient faits, dit-il, d'étain, de plomb, de fer, d'acier, d'antimoine, de safre, de cuivre, de sable, de salicort, de cendre gravelée, de litharge et de pierre de Périgord.

Pour teindre les parties bleues ou azurées, il faut du *saphre* (terre minérale de couleur grise tirant sur le violet, extraite des mines d'or, d'argent et de cuivre et qui avec les matières vitreuses forme un azur merveilleusement beau). C'est le *smalt* qui, mêlé avec de l'amidon, fournit le *bleu d'empois*, et qui est lui-même un mélange de safre, de silice et de potasse (1).

Il n'est pas surprenant que Bosc d'Antic (2) trouve que l'art de la verrerie n'a point été approfondi et que les traités les plus estimés, ceux d'Agricola (3), de Merret, de Neri, de Kunckel, d'Henckel, d'Ablancourt, etc., ne donnent que des principes incertains; que même on y trouve parfois des erreurs grossières.

Haudiquer de Blancourt (4), qui a copié ses prédécesseurs, indique seulement pour l'émail noir : le *manganèse* ou *magnésie du Piémont*, le saphre et l'émail ordinaire.

Pour le jaune d'émail : 3 onces de tartre et 72 grains de manganèse. Le vermillon se fait avec du *vitriol calciné et lavé;* le rouge-sang avec des *scories de cuivre* et du *tartre rouge;* le rose, de *safran de mars* et de *manganèse;* un autre de pierre *hématite*, de cuivre calciné, de tartre blanc et de soufre fixe.

---

(1) Klaproth, *Dictionnaire de chimie.*
(2) Bosc d'Antic, *OEuvres*, 1780, t. Ier, p. 2.
(3) Georges Agricola, *De re metallica*, lib. 12.
(4) *De l'art de la verrerie.*

Pour la peinture sur verre proprement dite, il indique (1) :

Noir : limaille de fer avec un peu de cuivre calciné.

Jaune : lamines d'argent calciné, avec soufre et ocre rouge, le tout broyé.

Bleu : safre, mine de plomb et sable calciné; on ajoute du salpêtre.

Rouge : limaille de fer, litharge d'argent, ferret d'Espagne; y mêler de la sanguine.

Pourpre : mêmes mélanges que le bleu.

Vert : cuivre calciné; mine de plomb et sable; ajouter du salpêtre.

Le *ferret* artificiel se fait de limaille de fer et de soufre stratifiés.

Les émaux bleus sont ceux que les anciens ont le mieux composés : ils se formaient souvent de minium, d'oxyde de Cobalt et de silice et de nitrate de potasse, au XVIe siècle.

L'*oxyde de chrome* n'existait pas et l'on développait souvent sur du verre bleu teint dans la masse, une nuance jaune, au moyen du sulfure d'argent par cémentation.

Les nombreux systèmes et procédés indiqués par Neri et d'autres prouvent qu'il n'y avait rien de fixe dans ce genre de travail.

Au XVe et au XVIe siècle (2), les oxydes métalliques et les anciennes couleurs manipulées d'une façon nouvelle formèrent le fond de cet art.

---

(1) Haudiquer de Blancourt, *De l'art de la verrerie*, p. 449.

(2) Gessert, *Geschichte der glas malerei*, p. 95.

Elles se divisaient en deux sortes :

Celles où le principe colorant se fixe sur le verre par un fondant vitrifiable.

Celles où ce principe mêlé à un véhicule terreux est déposé sans fondant.

A la première classe appartenaient le noir fait de l'ancien cuivre brûlé avec limaille de fer et broyé à l'eau.

Le rouge, qui était de la limaille de fer, de la litharge d'or, de la gomme, de la sanguine et du rocaille.

Le bleu formé de Cobalt ou de smalt avec minium, safre, salpêtre et verre blanc.

Le vert, comme autrefois, de cuivre calciné.

Les bruns et gris servaient pour les contours et les ombres.

Le jaune d'argent des anciens formait la deuxième espèce de couleurs.

Neri est un des auteurs les plus explicites à cet égard, parce qu'il donne beaucoup de ses propres inventions, ainsi que des secrets de Murano, mais il est probable aussi que ses procédés furent connus dans notre pays, tout au moins depuis 1609 (1), car il dit avoir fait à Anvers de *l'azur d'outremer* magnifique, ainsi que d'autres préparations d'émaux et de couleurs.

Nous ne relaterons pas ici toutes ces recettes longues et compliquées que l'on retrouve dans d'autres ouvrages, mais qui roulent à peu près toujours sur les mêmes substances; mais nous donnerons plus loin celles qui se rapportent à des couleurs propres à la peinture à l'huile, car, nous l'avons

---

(1) R. P. Antonio Neri, *L'arte vetraria*, 1612. Firenze, pp. 81 et 99.

dit, les peintres sur verre cherchaient ou découvraient souvent des matières nouvelles dont ils communiquaient la recette à leurs confrères. Ainsi, trois fois dans son journal de voyage, Albert Dürer cite un peintre sur verre du nom de maître Dietrich, d'Anvers, qui lui envoya une couleur rouge trouvée à Anvers dans les tuiles neuves (1).

Kunckel suit l'exemple de Neri dans ses recettes de laques végétales. Son ouvrage sort déjà de notre cadre; aussi, n'en retirerons-nous que quelques explications utiles à notre étude. Par exemple, les verriers faisaient un verre avec les cendres de maisons ou de granges brûlées (2).

Ce verre, deux fois mis au feu, devient tout blanc et on le nomme *blanc d'os*.

Les écailles de cuivre calcinées donnent une poudre noire, qui est sans doute le noir *di scaglia*.

Préparer le ferret n'était que calciner le cuivre. Les vitriols de Dantzick, de Hongrie, de Rome étaient des vitriols bleus de cuivre ou de Vénus. Enfin, le manganèse (3) ou pierre de Périgord se nommait souvent magnésie. Il a toujours été employé pour blanchir le verre.

Les peintres sur verre se servaient de planches en guise de cartons pour leurs vitraux et l'orpiment était beaucoup mis en usage par eux pour établir leurs contours.

Nous ne parlerons pas de la peinture sur porcelaine, car bien que l'art d'appliquer les émaux sur les poteries remonte à une haute antiquité, leur emploi pour la décora-

---

(1) Campe, *Reliquien von Albrecht Dürer*. Nüremberg, p. 94.
(2) Kunckel, *L'art de la verrerie*, p. 102.
(3) Klaproth, *Dictionnaire de chimie*.

tion de la porcelaine ne date en Europe que de 1719; d'ailleurs les émaux sont, pour la plupart, les mêmes que ceux du verre.

RENAISSANCE, XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

Il est temps pour nous d'aborder la peinture à l'huile des XVIe et XVIIe siècles, qui constitue évidemment la partie la plus importante de l'art national, quant au nombre et à la grandeur des productions, et, tout à la fois, à la quantité et à la variété des substances colorantes.

Les artistes de cette époque pouvaient profiter non seulement de la série de matériaux qu'utilisaient leurs devanciers, mais des résultats de découvertes lointaines et des inventions étrangères de leurs contemporains, car on sait le fiévreux développement intellectuel qui se manifesta tout à coup dès les premières années de la Renaissance.

Nous venons de constater que dans les ateliers de peinture sur émail pendant le XVIe siècle, il se fit entre le nord et le midi un échange suivi de matières colorantes.

Ce mouvement n'était pas étranger aux autres genres de peinture, car non seulement des Italiens, tels que Antonello de Messine, Jacques de Barbaris, Thomas Vincidor étaient venus pour ainsi dire surprendre dans les ateliers mêmes les secrets des Flamands, mais ces derniers couraient en foule au delà des monts pour rapporter dans nos provinces des notions nouvelles, des procédés et des systèmes étrangers.

Il est évident que les principaux matériaux de leur art étaient l'objet sérieux de leur attention quand ils se trouvaient à l'étranger et, de même que Durer, à Anvers, il est

plus que probable que les Gossart, les Van Orley, les Lucas de Leyde et tant d'autres rapportèrent de leurs pérégrinations une palette plus étendue et des mélanges nouveaux.

En effet, la liste des substances colorantes devint au XVIe siècle commune à toutes les écoles, bien que les procédés de fabrication, l'abondance ou le choix de telle ou telle matière fissent une renommée à certains lieux de production.

Ainsi, les couleurs propres à la fresque étaient mieux connues et plus sûres en Italie que dans nos pays; en revanche, les Flamands ont toujours apporté un soin minutieux à conserver la fraîcheur des teintes vives à l'huile et n'épargnaient souvent ni la peine, ni les frais, pour se procurer des couleurs fixes et brillantes.

Rubens connaissait un blanc exquis, selon le témoignage du Génevois de Mayerne.

Le choix et la préparation des huiles, des vernis, des enduits de panneaux, différaient parfois selon le peintre, mais étaient l'objet de soins attentifs. Nous avons conservé plusieurs indications utiles à cet égard.

Par exemple, à l'époque de Rubens, on trouvait chez tous les vendeurs de couleurs en Italie (1) l'*huile d'ambre* de Venise, qui donnait du lustre et empêchait l'embu. Le manuscrit du médecin de Charles Ier, T. de Mayerne, en fait foi. D'après ce savant ami de Rubens et d'Ant. Van Dyck, plusieurs artistes employaient en 1633 de l'huile de lin

---

(1) EASTLAKE, *Materials*, etc., Ms. de Mayerne, p. 147 verso, intitulé : « Pictoria, sculptoria, tinctoria et quæ subalternarum artium spectantia, » etc., 1620.

bouillie avec de la céruse, de la litharge ou de la couperose blanche calcinée.

D. Zeghers faisait bouillir de la térébenthine de Strasbourg avec de l'huile de noix et Van Dyck décantait de l'huile de noix dans laquelle il avait fondu du blanc de plomb, mais après un mois, cette huile perdait ses qualités. Généralement les peintres du XVIIIe siècle (1) tenaient à avoir leur huile vieille, blanchie au soleil, filtrée ou lavée, c'est-à-dire mêlée d'eau et décantée selon le système des Gesuati de Florence et des Portugais. On la clarifiait aussi par le sable et le sel marin.

Les Flamands surtout (2) faisaient grand cas de la pureté de l'huile et ils employaient une foule de moyens pour l'obtenir.

Un acte de 1526 (3) nous apprend que le *blanc* de Venise était renommé parmi eux. Cependant c'était la céruse ordinaire, peut-être mieux fabriquée ou choisie, au commencement du XVIe siècle (4).

Mais pour les blancs et les bleus, on employait une huile très épurée qui rendait le bleu plus fin et plus semblable à l'outre-mer ; on avait aussi des précautions particulières dans l'emploi du *smalt*, et Van Mander (5) les a énumérées dans son livre sur la peinture. On cherchait à enlever, après l'application, l'excès d'huile qui se séparait de la couleur, soit en épongeant avec du papier gris, soit en pointillant à l'aide

---

(1) Philippe NUNEZ, *Arte de la pintura en Lisboa*, 1615, p. 58.
(2) EASTLAKE, *op. cit.*, t. Ier, p. 340, etc.
(3) E. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, p. 248.
(4) PACHECO, *Arte de la pintura*. Sevilla, 1649, p. 392.
(5) K. VAN MANDER, *Schilderboeck*, p. 50.

d'aiguilles le fond imprimé (primuersel), ordinairement mêlé de plâtre ou de substances absorbantes.

En effet, les panneaux, ceux de Rubens, comme ceux de ses devanciers, étaient enduits d'une couche de plâtre; souvent on remettait sur le dessin, comme le faisaient Jérôme Bos et P. Breughel, une impression transparente de carnation dont on se servait.

Les toiles offraient d'ordinaire un mélange de plâtre et de colle, sur lequel on mettait une couche oléo-résineuse.

C'est ainsi que Cennini (1) recommande de préparer les tablettes pour le dessin ; il y a, dit-il, des tablettes de parchemin préparées au *plâtre* et recouvertes de *blanc à l'huile* que l'on frotte d'os en poudre.

Armenini (2) dit avoir vu les Flamands broyer le plâtre avec du blanc de plomb et de l'orpin pour faire l'assise pour dorer en miniature. Baldinucci en fait aussi mention. Le premier conseille de mêler aux huiles des résines (3), dans les couleurs, même dans la pâte de l'impression.

On a attribué, en effet, mais peut-être à tort, la conservation des tableaux peints à l'huile aux XIVe et XVe siècles, en Italie et en Allemagne, à l'incorporation de matières résineuses avec les couleurs. Presque tous ceux du XVe et du commencement du XVIe siècle sont exécutés sur une impression de blanc de craie à la colle, sur laquelle on passait une couche d'huile siccative (comme dans l'apprêt des doreurs, on passe de l'huile cuite sur du plâtre éteint broyé avec de la colle).

---

(1) Cennini, *Traité de peinture*, p. 33.

(2) Armenini, *De veri precetti della pittura*, 1587, cap. 8, lib. II.

(3) Mérimée, *De la peinture à l'huile*, p. 111 et suiv., pp. 241, 130, 171.

M. Mérimée a fait analyser l'impression d'un tableau du Titien peint sur bois. Le plâtre était détrempé avec de la colle de farine. Les premières toiles furent aussi préparées à la détrempe. Paul Véronèse et d'autres avant lui ont peint sur des ébauches en détrempe, sorte d'aquarelle faite de colle solide. Ce peintre couvrait même l'envers de ses toiles à la colle; la plupart des fonds du Titien sont en détrempe, préparés avec du plâtre éteint et de la colle. Rubens peignit le plus souvent sur des panneaux préparés ainsi à l'italienne, et plus rarement sur des toiles imprimées à l'huile en gris-clair; ses tableaux du Luxembourg sont de ce nombre. Le XVIe siècle, dans ses premières années, surtout en Italie, fut celui de la fresque; aussi les auteurs italiens font-ils d'abord mention de ce procédé.

Les blancs sont (1), dit Lomazzo, le plâtre, la biaca (céruse), le blanc (d'Espagne) et le marbre pulvérisé. Les coquilles d'œufs écrasées sont utiles pour ajouter aux couleurs. Scheffer indique le bolus blanc; on se sert encore de *giallolino* di fornace, di Fiandra et d'Allemagne; d'*orpiment* obscur et d'ocre ou terre jaune (*weisserbolus*), sorte de terre venant de Juliers, de *fissile candidum* ou schiferweis, pierre fossile.

La fresque exigeait encore les couleurs suivantes :

Azur et outre-mer de Hongrie et autres (émail, brandsteen ou *smalt*), le meilleur était de Flandres; cette couleur avait peu de corps.

Les verts, les azurs, le vert de gris, le *verdet* qu'on appelle

---

(1) Lomazzo, *Trattato della pittura*, pp. 191, 193.

verde santo, mais qui tourne au jaune, la *terre verte* et le vert de baril.

Les deux cinabres (minéral et artificiel) et la *terre rouge* dite *majolica*. Les laques rouges, le minium et l'orpin brûlé orangé. Le *morello* ou noir brun (1), qui se faisait du brun de fer et de sel.

Le *vitriol* cuit, le cilestro ou bleu céleste et l'indigo obscur, clôturent la liste. Certains glacis du Corrège sont regardés par J. Reynolds comme produits par le *caput mortuum* colcothar ou vitriol de fer cuit.

Le plâtre s'unit avec toutes couleurs, excepté avec le vert de gris.

La céruse également, sauf avec le *blanc sec;* celui-ci se liait avec les marbres et les jaunes, sauf celui d'Allemagne (*giallolino*). L'*orpiment* réuni au *vitriol cuit* est ami des azurs, du smalt, du vert azur, de la terre verte, du *morello de fer*, de la majolica, du falzalo ou terre d'ombre, de la terre de cloche (sorte de terre de Cologne (2), noir qui gâtait les fresques), du charbon, et du noir de Scaglia ou d'écailles, mais il ne souffre pas la laque rouge ni les autres couleurs non dénommées.

L'orpiment est ennemi de toutes couleurs, excepté du plâtre, de l'ocre, des azurs, du smalt, du vert azur, de la terre verte, du brun de fer, de l'indigo, de la majolica et de la laque.

Le smalt et l'ocre s'unissent à toutes. Le giallolino d'Alle-

---

(1) Marcucci, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali,* etc. Roma, 1816, p. 58.

(2) Baldinucci, *Vocabolario*, etc.

magne aussi, sauf avec le blanc sec ; le vert azur aussi, sauf avec le *vert de gris*.

Celui-ci ne répugne qu'au plâtre, au blanc sec, à l'orpiment, au marbre pilé, au vert de baril, au cinabre et au minium.

Le *verdet* ne se mélange pas à l'orpiment.

La *majolica* et le *minium* n'ont de répugnance que pour le vert de gris, le blanc sec, l'orpiment et le verdet.

La terre d'ombre et les noirs, sauf l'ivoire brûlé et la *fumée de résine*, s'unissent à tout.

Lomazzo ajoute que la céruse unie au *verdet* a le ton du giallolino, assez décoloré par conséquent ; que la céruse, la craie et le giallolino mêlés forment la lumière des têtes blondes, et, enfin, que le giallolino et le smalt font un vert d'étoffes ou de draperies. La plupart de ces indications ont rapport à la fresque.

Armenini (1) indique les mêmes substances pour ce procédé et pour la peinture à l'eau ; il note l'*eau verte*, l'eau de vierges et le suc de lis pour aviver les couleurs. Le blanc, dit-il, ne se mêlait pas à l'orpiment (à fresque). La terre jaune brûlée devenue obscure (terre de Sienne) se change en un *morello* vivace.

La pierre rouge dite *apisso*, employée par Léonard de Vinci, est nommée par Lomazzo, avec le bianchetto (blanc de fard) et la biaca (blanc de plomb fin).

Un Allemand, J. Sandrart, ne donne pour la fresque aucune

---

(1) M.-G.-B. Armenini, *De veri precetti della pittura*. Ravenne, 1587, p. 55, 120, 124.

autre dénomination de couleurs, sauf le kühnrusz (noir), qui a déjà été cité plus haut sous le nom de rusz.

La *terre noire* gardée dans l'eau (1) était aussi en usage ainsi que *smeekool* ou charbon de forge, employé au moyen âge par les enlumineurs, comme teinte brunâtre, et le *charbon de terre* non brûlé, utilisé à l'huile au temps de Van Mander.

Le *manganèse* (2), qui entrait dans des compositions de verriers, a été vendu autrefois comme matière colorante noire pour la peinture.

Remarquons qu'en Flandre les dénominations restèrent longtemps les mêmes au XVIe siècle qu'à l'époque précédente. Un contrat de Louvain en 1555 stipule le *lazure*, le *sinople*, les *laques* et autres couleurs, comme nous l'avons déjà fait observer (3).

Le bleu se peignait avec de grandes précautions dans les Pays-Bas (4). On l'ébauchait souvent avec du smalt et du blanc de plomb qu'on saupoudrait d'outre-mer; ou bien on mettait cette préparation à la détrempe, le tout pour éviter que l'huile ne verdit.

C'était aussi (5) le système de Louis Carrache, et on faisait de même à Venise pour certaines boites que l'on colorait en jaune orange, sur fond de safran ; l'éclat de certaines draperies vénitiennes semble avoir été produit par ce moyen.

---

(1) *Illuminir oder Erleuchterey-Kunst*. Hamburg, 1678.
(2) KLAPROTH, *Dictionnaire de chimie*.
(3) E. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, p. 262.
(4) VAN MANDER, *Schilderbock*, 1618.
(5) MALVASIA, *Felsinapittrice*, t. Ier, p. 447.

De Mayerne assure que la cendre d'outre-mer s'employait dans les lointains. Il nous semble, en effet, la reconnaître dans des tableaux de Claude Lorrain et de certains paysagistes hollandais, mais ceux-ci employaient beaucoup les cendres bleues et le smalt; le *bleu de Haarlem* (1) ou cendre de Harlem, est cette nuance grise fine que l'on retrouve dans les tableaux de Van Goyen et de S. Ruysdael.

La laque bleue de tournesol et l'indigo composaient souvent les verts ou des tons d'ombre grise, et l'*inappréciable* outre-mer formait en général la base des demi-teintes foncées et des tons de ciel.

Scheffer indique encore la gomme *lacra* découlant en larmes d'un arbre des Indes et qui donnait également une nuance bleue.

Van Mander écrit que Michel Van Coxcyen obtint du Titien un bleu excellent pour la draperie de la Sainte-Vierge, dans sa copie de l'Agneau; cette couleur, *autrefois assez commune* (2), et tirée des monts de la Hongrie, était alors difficile à obtenir parce que les Turcs occupaient ce pays : c'était de l'*azuro della Magna*, non point de l'outre-mer. J. Sandrart dit (3) qu'il ne faut pas se fier au *bleu de montagne* ou azur d'Allemagne, mais préférer l'outre-mer. Cennini (4) fait la même recommandation à propos de cet hydrate de cuivre naturel que l'on trouve principalement

---

(1) Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, p. 221.
(2) C.-L. Eastlake, *Materials*, etc., pp. 270-280.
(3) J. Sandrart, *Teutsche Academie*, liv. VI, p. 37 et suiv.
(4) Cenno Cennini, *Trattato*, p. 64.

dans le Tyrol (1); avec l'outre-mer c'était presque le seul bleu employé par les primitifs (2).

Le premier mode de préparation du lapis-lazuli a été décrit par Alexius Pedemontanus.

Neri indique le mode suivant qu'il a souvent expérimenté à Anvers, en 1609 notamment :

Prenez des fragments de *lazuli* choisis, et que l'on peut se procurer à bas prix à Venise, puis un mélange de résine de pin, de poix noire, de mastic, de cire neuve, de térébenthine, d'encens et d'huile de lin.

Suit la manipulation, qui est fort compliquée et qu'il explique, et il ajoute qu'on peut agir de même avec le smalt d'azur ordinaire. Ces couleurs peuvent servir à la peinture à l'huile comme sur verre.

En fait de *verts*, il paraît, selon Hoogstraeten, que l'on ne se servait habituellement que de *terre verte*, de *vert de gris* et des *cendres vertes*. On les produisait d'ordinaire par mélange, par exemple, de laque jaune, de massicot et de cendre bleue. Le *vert de gris* distillé (ou fondu dans le vinaigre et rebroyé également dans le vinaigre) était mêlé de vernis ou d'oléorésine sans plomb, térébenthine, etc., ce qui faisait souvent fendiller la couleur des draperies.

Le vert de vessie ou jus des baies de *Rhamnus catharticus* servait surtout dans la peinture à l'eau, et le *vert de lis* ou d'iris germanica, très employé au moyen âge dans la décoration ou détrempe et peut-être même à l'huile, était fait des fleurs pourpres de cette plante. Il était encore en usage au

---

(1) Klaproth, *Dictionnaire de chimie*.

(2) Petrini, *Antologia*. Firenze, août 1821.

XVIIe siècle (1), car Scheffer en fait une mention particulière.

Noirs : La *craie noire* (2), Schwarze kreide (pnigites), était la terre indiquée plus haut.

Scheffer parle aussi de noir de sèche (seppia). Évitez le *noir de lampe* (3) pour les chairs, dit Van Mander. En effet, dans les Flandres, on condamnait le noir de fumée et on lui préférait le noir d'ivoire.

D'après J. Sandrart (4), la *bonne laque* venait d'Italie ; le *blanc* commun en pains *Broht* ou *Hirtelweisz*, de Venise ; il recommande de préférer le *blanc de coquilles* ou *le blanc de plomb* hollandais, qui se fait de plomb ou d'étain anglais et ne devient pas sale et jaunâtre.

La belle *ocre jaune* venait aussi de Hollande.

Le *brun rouge* et la terre verte d'Angleterre.

Il faut, dit-il, éviter le *noir de Russie* ou plutôt de fumée, le *charbon* que remplace le noir de vigne, se défier du *cinabre*, du *minium*, des *jaunes de plomb* clair et foncé, de la *laque jaune* ou Schittgelb qui se décolore. Il nomme *le lapis*, l'ocre brune, la terre de Cologne, la terre d'ombre, et dit que depuis le commencement du XVIe siècle on a trouvé beaucoup de nouvelles sortes de couleurs.

Le *blanc de Venise* ou *d'Allemagne*, cité plus haut, est du carbonate de plomb et du sulfate de baryte mêlés (5).

Il était peut-être plus pur à cette époque. La terre d'ombre

---

(1) LOCK EASTLAKE, *Materials for an history of oil painting*.
(2) SCHEFFER, *De arte pingendi*, 1669, p. 165.
(3) VAN MANDER, *Schilderboek*, 1618, f° 20.
(4) J. SANDRART, *Teutsche akademie*, liv. VI, p. 37 et suiv.
(5) *Encyclopédie moderne*, édition F. Didot. Couleurs.

se compose d'oxyde de manganèse (1), d'oxyde de fer, de silice et d'alumine. Le Poussin en faisait usage. Les terres de Cassel et de Cologne sont bitumineuses.

Le *bitume* mérite une mention spéciale à dater du XVIe siècle, à cause de l'habitude si générale d'ébaucher en frottis les plus grands tableaux.

A Florence, des tableaux de L. de Vinci et de Fra Bartoloméo, non achevés, sont frottés de bitume. En revanche, le Corrège et son école et les Vénitiens ébauchèrent en pleine pâte et aussi en grisaille. Giorgione a employé un vernis huileux, car ses couleurs se sont ridées en séchant.

Le vernis de l'école lombarde était, d'après Armenini, la térébenthine du sapin mêlée à l'huile de pétrole en quantité égale.

D'autres faisaient bouillir du mastic dans de l'huile de noix pour faire sécher l'*outre-mer*, les *laques* et les couleurs peu siccatives.

On suppose que Rubens a pu employer pour remplacer le bitume, qui offre certains inconvénients, un mélange d'outre-mer, de laque et de stil de grain jaune (2) Il est vrai que l'on peut obtenir avec de la terre de Cologne et du stil brun ou avec du noir et de la terre de Sienne brûlée des tons identiques à celui des ombres de Rubens, mais nous croyons que ce dernier a fait usage d'asphalte préparé d'une façon très attentive, et à l'aide d'un liquide siccatif propre à en augmenter l'intensité, peut-être de résine ou de cire fondue dans de l'huile essentielle.

---

(1) M. Mérimée, *De la peinture à l'huile.*

(2) Paillot, *op. cit.*, t. IX, p. 371.

Du temps de Rubens, dit Paillot de Montabert, il se fabriquait à Anvers un brun imitant le bitume, mais plus moelleux que celui-ci : on dit que ce brun était une sorte de *laque brune* et que Rubens, de Crayer, etc., n'employaient pas l'asphalte. Cette couleur, vantée par Abraham Bosse au milieu du XVIIe siècle, sous le nom de *spalt*, ne fut pas employée en France avant la fin du XVIIIe, mais Titien, Giorgione, P. Véronèse s'en servirent jusque dans les couleurs claires, ce qui prouve qu'avec un mélange bien conçu, elle n'est pas absolument dangereuse. De toute façon, à cette époque on utilisait encore la *momie* (1), la fumée de poix grecque mêlée de vernis pour lui donner du corps, le *bistre* fait avec de la suie de houille et les stils de grain, décoction d'écorce de quercitron ou de brou de noix (2), que l'on retrouve dans les peintures de Rembrandt. Le meilleur stil venait de Hollande. Le stil jaune était fait de graines d'Avignon.

Van Mander et de Bie recommandent la *terre d'ombre*, la *terre de Cologne* ou de Cassel, l'*asphalte*, les terres vertes brûlées et autres. L'asphalte se fondait comme de nos jours, avec de la litharge, mais sans cire ; on le choisissait pur, noir et très friable.

Le *blanc de plomb* ne s'employait (3) point à l'eau ailleurs qu'en Italie; mais à l'huile, surtout dans les Flandres, on cherchait à l'obtenir pur, et on le conservait dans l'eau, après lavage et broyage, et même on l'exposait sous l'eau, au

---

(1) M.-G.-B. Armenini, *De veri precetti della pittura*. Ravenne, 1587.

(2) Depiles, *Éléments de peinture pratique*.

(3) De Mayerne, *Pictoria, sculptoria, tinctoria et quæ subalternarum artium spectantia*, etc.

soleil (1). Les autres couleurs se conservaient souvent broyées à l'eau et séchées.

Il n'était pas toujours facile de se procurer ces matières, même à l'état brut, et les peintres se donnaient toutes les peines pour les perfectionner.

Parmi les jaunes (2), on comptait l'ocre claire et foncée (ocre de Rome), le massicot, le *schietgheel* ou laque jaune (pink en anglais), la laque de gaude, les deux orpiments, l'ocre de ru (derut ou de rouille, selon de Mayerne), le jaune de mars (3). L'orpin jaune était du *jaune de roi*. Il servait surtout pour les draperies et superposé à d'autres couleurs.

Le massicot était blanc ou jaune et constituait ordinairement le jaune clair. La *laque jaune* était claire ou foncée et contenait de la craie teinte avec de la gaude. Elle apparait dans les verts de Ruysdael et d'autres paysagistes du XVIIe siècle et on la préparait surtout avec des fleurs du genêt (scüdegrün), avec la gaude, les graines d'Avignon.

La gomme gutte, très bien connue des vernisseurs de cuir en Hollande, ne servait point à l'huile, car de Mayerne en parle comme d'une nouveauté en 1640. Scheffer, cependant, la mentionne comme habituelle en 1669 (4).

Quant à ce qui regarde les rouges, le vermillon fut de tout temps en honneur (5) parmi les Flamands; Van Mander le recommande uni à l'ocre jaune. Mais à Anvers, on parvenait à le faire trois fois plus rouge qu'ailleurs, selon de Mayerne.

---

(1) *British Museum*, Ms. Sloane, n° 2052.

(2) HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*. Rotterdam, 1678, p. 220.

(3) VAN MANDER, *Schilderboeck*, p. 55 v°.

(4) SCHEFFER, *De arte pingendi*.

(5) BEURS, *Die grosze welt im klein abgemahlet*. Amsterdam, 1693.

Daniel Mytens et d'autres peintres défendaient l'emploi du minium à l'huile et le remplaçaient par le schietgheel et le vermillon mêlés.

On usait du *rouge indien* (1) comme à Venise, de l'ocre rouge dont la plus belle provenait de la calcination des ocres brunes, des laques (2) pourpre, bleue, verte, brune, jaune, violette (paerse, etc.), mais on garantissait celles-ci par des vernis.

La laque des Indes (noire) était connue aussi, et on employait comme laque brune claire la gomme-laque broyée et chauffée à l'eau comme au moyen âge.

Quant à la laque de garance (3) (ancienne sinopis des traités français), le monopole en était réservé à la Hollande, et Charles V en encouragea la culture en Zélande.

Cennino, Armenini et P. Lomazzo parlent de la fabrication des laques en Italie. Neri a décrit la manière dont on préparait, de son temps, les laques de bois de Brésil, de Kermès et de garance.

Les plus anciennes tapisseries d'Arras étaient rouges par le Kermès.

Avant le XVIe siècle, la *laque de garance*, la plus solide de toutes les couleurs végétales, fournissait les couleurs pourpres brillantes.

Les laques (4) de *coquelicot*, de *barbeau*, de rose *rouge*, de violette rouge, de *capucine*, de bourrache, de *grenade*, sont mentionnées dans le livre de Neri, ainsi que la laque de

---

(1) EASTLAKE, *op. cit.*, t. II, p. 288.
(2) HOOGSTRAETEN, *op. cit.*, p. 220.
(3) BANCROFT, *Experimental researches*, vol. II, p. 221.
(4) BALDINUCCI, *Vocabolario dell' arte di disegno.*

Kermès (coccus ilicis), que l'on employait dans la teinture écarlate avant la découverte de l'Amérique (1) et d'où provient le nom de *vermiglio* ; la laque ordinaire des *brucioli* del Verzino (du Brésil) et della Robbia.

Le giroflier rouge et les roses incarnat fournissaient une couleur également.

Nous trouvons la *laque muffa* ou pavonazzo (violette), la laque-laque, que l'on obtient en lavant la gomme-laque avec de l'eau bouillante alcalisée, et peut-être à Venise, la *garance du Levant* ou *alizari* d'un rouge orangé. Kunckel ajoute à ces laques végétales le *curcuma*, le *colchique pourpre*, *l'algue marine*, le *tithymale*, la *bourge épine*, mais plusieurs de ces couleurs sont probablement des essais personnels.

On a vu plus haut que certaines couleurs étaient généralement rejetées aux XVIe et XVIIe siècles, ou du moins ne pouvaient servir de dessous. Telles étaient la terre d'ombre, le minium, le vert de gris, le noir de lampe. Van Mander recommande d'éviter le minium, le vert d'Espagne ou de gris et l'orpiment.

A. Van Dyck, qui se servait de l'orpiment en rehaut sur des draperies, le mélangeait à du vert broyé.

NOTES SUR LES COULEURS DU XVIe ET DU XVIIe SIÈCLE.

Blanc. — La céruse était exclue de la fresque, selon Baldinucci, mais on l'employait à tempera, bien qu'elle fût sujette à noircir. (Le carbonate de plomb ou *céruse native* (2).

---

(1) Dumas, *Traité de chimie appliquée aux arts*, t. VIII, p. 66.
(2) Guibour, *Histoire des drogues simples*.

Le blanc de coquilles (guscia, eierschalenkreid) était fait de coquilles d'œuf; pour la fresque, on macérait les coquilles par le vinaigre et ensuite on les séchait et les brûlait.

Le blanc de Saint-Jean, fait de fleur de chaux : c'est le blanc de *Troyes* ou de *Meudon*, plutôt encore que le *blanc d'Espagne*, qui est de l'argile blanche.

Le blanc de Bougival est une terre marneuse inférieure au blanc d'Espagne.

Vasari enseigne (1) de se servir de travertin cuit au lieu de blanc de Saint-Jean pour la fresque. Pour rehausser les dessins, on se servait anciennement aussi de craie, mais parfois de *blanc de plomb*, qui a noirci, ce qui l'a fait reconnaître (2).

Le *magistère de bismuth* ou blanc de fard était connu, c'était le bianchetto (3).

On sait que la *baryte* n'est connue que depuis le siècle passé. Il n'y avait donc pas les nombreuses falsifications que l'on pratique de nos jours sur la céruse.

Le travertin est formé sur les rives du Teverone par un dépôt calcaire d'eaux *jaunes* (4).

Le *giallorino* provenait ordinairement de la Flandre (5).

Une autre sorte se faisait à Venise et était composée de *jaune de Flandre* et de jaune de *verre*.

Ce jaune de verre, fait au feu, servait à fresque.

Le giallo-santo était fait d'une herbe; avec le smalt

---

(1) *Introduzione alle arti del disegno* (cap. 19).
(2) M. Mérimée, *De la peinture à l'huile*.
(3) Guibour, *Histoire des drogues simples*.
(4) Ferber, *Lettre sur la minéralogie*, 1776, p. 27, etc.
(5) Baldinucci, *Vocabolario*.

ordinaire, on en formait un vert pour ébaucher les étoffes de velours (1) et qu'on glaçait de vert de gris.

Le *jaune di terra abbruciata*, un peu orangé, comme le bois de giuggiolo (jujubier?), servait à ombrer les jaunes clairs.

La laque jaune (*schuttgelb*) se faisait souvent des baies de nerprun non mûres (Rhamnus).

La gomme-laque *coccus* vient de l'Inde et donne une couleur rougeâtre due à l'insecte qu'elle contient.

Cette substance réduite en poudre servait au moyen âge comme laque *brune claire*. La *bezetta* ou *tornasolis* rouge est indiquée par Kunckel, comme aussi un rouge très vif et très beau fait avec la teinture de santal rouge, qui devient une laque excellente.

Le *bigieto* (ou bezetta) ne doit pas être confondu avec le bigio, qui désigne une teinte cendrée ou mêlée de blanc et de noir.

Bleus. Le bleu minéral est du bleu de Prusse avec de la craie (2).

On se servait de la *fleurée* des cuves de teinture.

L'*azur di biadetti* s'obtenait par le lavage des minerais d'Espagne : une pierre de pareille couleur existait dans les Ardennes. Le *biadetto* ou *bladetus* de l'Inde était la cendre d'azur ou cendrée, pierre bleue, qui au XVIIe siècle provenait surtout des mines d'argent ; on la nommait beis (*bice*) azura debilis (liech bleu).

---

(1) M.-J.-B. Armenini, *De veri precetti della pittura*. Ravenne, 1587.
(2) *Encyclopédie moderne*, édition Didot.

Verts. — La *terre de Verone* vient des environs de Brentonico, au nord du Monte-Baldo (1).

Le vert de vessie (2), mêlé d'un peu d'indigo, se nommait *saftgrün*.

Le *liliengrün* (*vert de glaïeul*) se faisait des feuilles de cette plante broyées avec de l'alun et séchées au soleil ensuite (3).

CONCLUSION.

La parfaite conservation de la plupart des tableaux des écoles primitives, tant en Italie que dans nos pays septentrionaux, a souvent exercé la controverse des amateurs qui se sont occupés de la partie technique de l'art. En effet, une foule d'œuvres modernes ne sont déjà plus reconnaissables, tandis que les musées regorgent de travaux importants du xve siècle et même antérieurs, dans lesquels la fraîcheur des teintes, l'éclat et la solidité des couleurs employées, ont parfois de quoi stupéfier quand on les compare à certains ouvrages qui ont paru dans nos dernières expositions, et qui, après vernissage, ont perdu moitié de leur clarté; ceux-ci deviennent jaunes, terreux, leurs ombres sont fendillées où coulent par l'effet du bitume, toutes choses que des soins minutieux et savants pourraient empêcher.

Nous venons de constater que nos devanciers avaient des teintes à peu près identiques à celles de nos peintres contemporains, tout en ne possédant pas une foule de produits

---

(1) Ferber, *Lettres sur la minéralogie*, p. 27.
(2) Scheffer, *op. cit.*, p. 177.
(3) Scheffer, *id.*

chimiques usités à présent. Nous avons vu que la préparation de ces matières était l'objet des préoccupations les plus sérieuses et que, le plus souvent, c'était à l'état naturel qu'elles étaient utilisées. La chimie a peut-être fait plus de tort que de bien à la conservation des tableaux modernes, à cause même de l'ignorance des artistes, qui se sont bornés le plus souvent à faire usage de telle ou telle couleur, parce qu'elle leur fournissait un mélange facile ou une nuance désirée, sans réfléchir aux qualités parfois pernicieuses de cette substance employée.

Ainsi, comme exemple, nous prendrons les teintes de chairs des œuvres dites gothiques. Jamais on n'y rencontrera de ces mélanges tourmentés, si communs aujourd'hui, et tandis que nos peintres prennent parfois pour base le jaune de Naples, le jaune de baryte, même le cadmium, non seulement pour les ombres, mais même pour les clairs de leurs figures, tandis que le vermillon, les laques, souvent même des bleus et des verts très douteux, entrent dans la composition de demi-tons au milieu des clairs, on ne découvre dans l'école gothique que le blanc, le massicot, les ocres, des rouges absolument sûrs et rarement un jaune de Naples particulier, employé à part comme rehaut, et d'une nature telle qu'on cherche aujourd'hui en vain à l'égaler.

Il en est de même dans les ciels, dans toute partie délicate d'une peinture, et les outre-mers, les azurs de Cima da Conegliano, de Rosselli, de Cosimo Tura et de leurs émules, comme les draperies de vermillon, de sinople, d'orpin de nos Flamands, prouvent que l'on ne se départait pas de certains principes immuables que l'on méprise aujourd'hui, au grand préjudice des acheteurs de nos œuvres modernes.

Si autrefois les substances colorantes étaient coûteuses et difficiles à obtenir, du moins elles étaient excellentes et l'emploi en était exigé; de nos jours, la liberté artistique permet de se servir de matières brillantes, peu coûteuses, mais nuisibles et dangereuses, ou d'une durée éphémère, et on livre sans remords de conscience un tableau qui, dans vingt ans, ne sera plus que l'ombre de ce qu'il était au moment de la vente.

Il ressort de là qu'il est indispensable à l'avenir de la peinture que les artistes soient mis à même de se faire une connaissance approfondie de la valeur des matériaux qu'ils emploient, comme il serait utile que les contrats ou commandes stipulent comme autrefois la qualité de ceux qui doivent être mis en œuvre.

La préparation des toiles et panneaux avait anciennement des qualités et des défauts. Le plâtre et la colle favorisaient la conservation de la fraîcheur des tons, mais non l'élasticité de la couche peinte ni l'adhérence de celle-ci à l'enduit primitif.

Les fabricants qui s'occupent de fournir aux arts les toiles et les panneaux, devraient s'étudier à obtenir une composition qui réunisse les qualités anciennes à cette élasticité désirable Un vieux recueil de secrets nous apprend qu'une couche graisseuse appliquée sur l'envers d'une toile protège les teintes et les améliore.

Nous avons fait cet essai avec quelque succès, mais nous avons pu remarquer que certaines couleurs foncées s'étaient couvertes à la longue de moisissure. Il y a donc mieux à trouver : nous signalons cependant ce procédé.

Les résines, dont quelques auteurs ont préconisé l'emploi,

ne nous ont pas donné de bons résultats, mais nous croyons que l'on pourrait avoir plus de succès en expérimentant sur le blanc de baleine, du moins pour l'envers des peintures, et surtout sur l'huile de ricin, qui a des qualités peu connues.

La couche préalable d'un tableau doit être parfaitement sèche, sous peine d'occasionner des craquelures et des crevasses, absolument comme durant le travail même, il est nécessaire d'éviter de poser des couches de couleurs siccatives sur d'autres imparfaitement sèches.

Nous avons déjà parlé du vernissage qui doit n'être opéré qu'après dessiccation complète.

Les vernis actuels sont d'assez bon emploi, surtout les vernis gras et peu lents à sécher, à base de mastic, d'animé et d'élémi ; mais il est bon de s'abstenir de vernis, même au copal, délayés dans l'huile ou mêlés aux couleurs, comme il est bon aussi de ne donner aux tableaux récemment faits qu'un vernis provisoire pour éviter la poussière et le noircissement ; s'il était possible de ne point vernir du tout, ce serait évidemment préférable.

Le choix des huiles et des siccatifs est de la plus grande importance dans la peinture, et en ceci il est de toute nécessité que l'artiste ne se repose pas de ce soin sur les marchands qui lui fournissent ces liquides. Suivant l'exemple des anciens maîtres, il peut aisément arriver par lui-même à la clarification et à l'amélioration de l'huile d'œillette ou de noix, les meilleures à l'emploi, avec l'huile de ricin, dont nous avons parlé déjà, mais qui exige des manipulations particulières.

Quand au broyage des couleurs, nos peintres ont pris l'habitude commode de se fier aux préparateurs de couleurs,

qui ajoutent des siccatifs, de façon à rendre la dessication uniformément rapide dans le tableau; cette méthode, excellente pour des études, devrait être rejetée par les peintres qui se proposent d'exécuter une œuvre de durée et de valeur, et pour celle-ci un broyage spécial serait une précaution prudente.

Il est souvent nécessaire d'obtenir une dessiccation assez rapide. Dans ce but, il serait peut-être utile de faire des essais nouveaux avec les substances anciennes : les os calcinés et la couperose blanche ou verte, qui seraient peut-être meilleures que la litharge et les sels de plomb, qui forment la base des siccatifs modernes.

Les anciens évitaient de superposer entre elles des couleurs de diverse nature, surtout des tons clairs sur des tons foncés; bien des artistes n'y regardent plus de si près, et de là résultent des tons indécis, ternes ou sales, qu'on éviterait par une ébauche claire, comme elle était recommandée au moyen âge.

Loin de nous l'idée de vouloir imposer à des hommes de talent une pratique contraire à leur sentiment et à leur habileté artistique; mais il nous semble utile en général d'indiquer la façon de procéder qui offre le plus de sécurité, afin que nos artistes cherchent à modifier leurs habitudes si elles peuvent avoir des résultats fâcheux.

Les meilleures ébauches sont les plus claires, les plus minces, les plus sèches, enfin celles qui sont faites au moyen de couleurs solides, telles que le blanc d'argent ou de zinc (qui durcit et dessèche fortement et qu'il faut, par conséquent, mêler d'huile assez grasse), les ocres, les oxydes de fer, le jaune de cadmium, le bleu de Cobalt, le verre éme-

raude, la terre de Cassel, le noir de vigne. La terre de Cassel est peu siccative de sa nature : c'est une remarque à ne point perdre de vue.

Les couches que l'on remet sur l'ébauche doivent, autant que possible, être de même nature que le ton qu'elles recouvrent ou bien améliorer par ce dessous. Ainsi nul inconvénient à poser des tons rosés, clairs et chauds, sur un fond d'un jaune ou d'un rouge fixe, tandis que les tons bleus sont modifiés en vert ou en violet par ces mêmes fonds et ne conservent leur nuance pure que par un dessous positivement blanc. A plus forte raison, les bruns et les tons foncés doivent-ils être exclus de l'ébauche des parties claires.

Un léger *ponçage* de la couche graisseuse qui se forme sur la surface d'un tableau est parfois chose excellente ; ce même dégraissage est indispensable avant d'entamer l'ébauche sur une toile ou un panneau préparé à l'huile. Un lavage préalable et ensuite l'enduit à l'huile ou à l'essence, sont une précaution très utile. De toute façon, il est préférable de peindre un tableau tout entier dans le frais, c'est-à-dire sans recourir aux retouches multipliées et aux glacis, et, par conséquent, aux liquides siccatifs.

Le Titien, qui usait de glacis répétés, laissait un intervalle assez long entre les applications de ces couches que favorisait d'ailleurs le climat chaud de son pays.

En résumé, pour être parfaitement tranquille au sujet de ses nuances, un peintre devrait, comme nos anciens artistes, rechercher lui-même des substances colorantes fixes et sûres, les purifier avec soin et fournir au broyeur le liquide avec lequel il doit les amalgamer.

Pour terminer, nous donnerons ici la nomenclature des couleurs dont l'usage peut être recommandé, réunies par groupes de substances dont le mélange est d'une innocuité parfaite :

Blanc d'argent et oxyde de zinc ou carbonate de plomb
Jaune de Cadmium
Cadmium foncé
Ocre jaune
Ocre brune
Ocre dorée
Jaunes et rouges de Mars
Rouge anglais
Ocres rouges
Rouge indien
Terre de Sienne brûlée
Laques de Garance

Jaune de Naples pur des laves du Vésuve
Jaunes et bruns déjà nommés, sauf les couleurs de fer
Laque de Garance
Noir de vigne
Noir de pêches
Noir d'ivoire
Terre verte naturelle
Terre brûlée
Carbonate vert de cuivre natif.
Laque brune de Garance
Arséniate violet de Cobalt
Terre de Sienne naturelle
Stil de grain brun (se décolore)
Terre de Cassel
Brun de Prusse
Vert émeraude
Bleu de Cobalt foncé
Terre verte naturelle et brûlée
Terre grise
Oxyde violet
Laque brune de Garance
Bruns et violets de Mars
Outre-mer lapis-lazuli
Cendre d'outre-mer

Blanc de zinc
Vermillon de Chine parfaitement pur
Jaunes et bruns susdits
Rouges susdits
Cendre d'outre-mer
Outre-mer lazuli ou Guimet
Terre grise
Oxydes violets
Terre de Cassel
Cobalt foncé
Noirs susdits

Enfin les couleurs végétales sujettes à se décolorer peuvent parfois servir aux glacis transparents, en les couvrant

d'un vernis : le vert de gris peut être employé ainsi, de même que le jaune indien, la laque de gaude, le bleu de Prusse, les stils de grain, le bistre et surtout les oxydes transparents, violet, bleu et verdâtre, ainsi que certaines couleurs d'aniline, dont il faut user avec ménagement.

EDGAR BAES.

TABLE MÉTHODIQUE

DES

SUBSTANCES COLORANTES

INDIQUÉES DANS CET OUVRAGE

TABLE MÉTHODIQUE

INDIQUEES

Blanc	Jaune	Rouge
Mélinum	Sil	Miltos
Cerussa	Ochra	Sinopis
Symmisticum	Terre d'Egypte	Usta
Annulaire	Auripigmentum	Rubrica
Creta argentaria	Arsenicon	Hématite
Parethonium	Luteum	Leucophorum
Giluus	Leonato	Testatrita
Eretria	Impluviato	Cinnabari
Frettia	Massicot	Syricum
	Gomme gutte	Minium
	Sandaraque fausse	Sandyx
	Sil marbré	Purpurissum
		Sacrum encaustum
		Dracœna draco
		Misy
		Sory
		Calchantum
		Pheniceum
		Rubidum
		Puniceum
		Rutilum
		Coccineum
		Roseum
		Sandaraque vraie
		Pierre phrygienne

UBSTANCES COLORANTES

T OUVRAGE.

Bleu	Vert	Violet	Noir et brun
Cœruleum	Chrysocolle	Fosco	Atramenta
Armenium	Vert appien	Perso	Teda
Indicum	AErugo		Tryginum
Vaccinium	Appianum		Elephantinum
selinusienne	Prasinus		Asphalte
Syrico	Augite		Terre d'Ampelos
Marmoroso	Pyroxène		Cicerculum
Venetus	Vert de vessie		Molybdène
Cesio	Malachite		Plumbago
Glauco			Suaso
Cumatile			Mutineuse
Cianeo			Atro
Vestorianum			Athracino
Attique			Manganèse
Turchino			
Germanico			
Slatato			
Celestino			
Cyaneum			
Bleu égyptien			
Arenœ			

Cerosa
Blanc
Croye
Bliwiss
Blanc de Saint-Jean
Blanc de coquilles d'œuf

Ogra
Machicot
Auripigmentum
Crocus
Faux orpiment
Jaune doré
Jaune de Naples
Orpremient
Oker
Jaune de Flandre
Rüschelicht
Rauschgelb
Ouger
Risalgallo
Arzica
Giallorino di fornace
Ginestro
Giallolino d'Allemagne
Pâte d'épine vinette

Menesch
Cenobreum
Folium
Sinopia
Sinople
Carmin
Cochenille
Sang de dragon
Mellana
Mynne
Biseth
Incarnadine
Sinopere
Vermelyoene
Ocre brulée
Rose de coquille
Ocre ars
Lac
Roze
Graynne
Florée de Weran
Brésil
Rouge commun
Bolarmenicq
Lumina
Röselin varw
Verzino
Berzilium
Grana
Parisrot
Prisilien
Nimien
Zinober
Lumpenbraun
Brabantslak
Kugellach
Sanguine
Rouge d'Espagne
Brunus color
Cotto
Cinabrese
Porporina
Bigieto
Besetta
Vitriol romain

Lazur	Prasinus	Exedra	Veneda
[illegible]um indicum	Vert d'Espagne	Cedra	Encre
Inde	Succus sambuci	Tournesol	Membrun
[illegible]us folii	Vert salé	Lecquemons	Noir de fumée
[illegible] d'Allemagne	Suc d'iris	Lagmos	Brun d'Autriche
Inde	Suc de chou	Améthyste	Schwarz loth
Lazuli	Suc de poireau	Pavonazzo	Rusz
Florevyen	Vert de gris	Molichino	Kühnruss
Fleurée	Vert de vessie		Kynschwarz
[illegible]ate de fer	Vert de glay		Lampschwarz
Azur de Liège	Verdet d'Allemagne		Terre noire
Cendre d'azur	Vert gay		T. du Piémont
Fiel	Spangrün		Cignerolo
Lioch blau	Vert de Grèce		Bistre
Endich	Schifergrün		Berettino
Endilia blau	Verdaccio		Terra di Campana
Smalt	Vert d'azur		T. d'ombre
Bergblau	Porro		T. verte brûlée
[illegible] de Prusse natif	Verde santo		Momie
Blédetus	Vert de baril		Asphalte
Aschblau			Balla
Ascus			Noir de Vérone
Indaco			Caligine
Bisadeo			
Zaffera			
Sbavo			

Eierschalenkreid
Guscia
Travertin
Bianchetto
Blanc d'os
Couperose blanche
Blanc de Venise
Weisser bolus
Schiferweis
Fissile candidum
Blanc sec
Céruse
Biaca
Brohtweis
Hirtelweisz
Blanc d'Allemagne

Jaune de verre
Giallo santo
Terra abbruciata
Schuttgelb
Jaune de plomb
Braunoger
Jaune de soufre
Crocus Metallorum
Jaune d'argent
Orpiment
Schietgeel
Pink
Ocre de rut
Ocre de rouille
Ocre de Rome
Laque de gaude
Jaune de roi
Scudegrün
Gomme gutte
Curcuma

Gomme-laque
Bezetta
Tornasolis
Majolica
Vermillon
Vermiglio
Terre sigillée
Pourpre de Cassius
Vitriol calcin
Tartre rouge
Scoriede cuivre
Safran de mars
Rouge de tuile
Morello vif
T. de Sienne br
Apisso
Rouge indien
Laque de Garance
Coquelicot
Rose rouge
Violette rouge
Capucine
Grenade
Verzino
Alizari

Azur Madeto	Liliengrün	Muffa	Périgueux
Blagetus	Saftgrün	Pavonazzo	Manganèse
Bleo	Borax		Scaglia
Saphir	Eau verte		Falzalo
Brandsteen	Suc de lis		T. de Cologne
Lazuil	Cendre verte		T. de cloche
Cinstre			Fumée di ragia
Indigo			Smèekool
[illegible] d'outre-mer			Charbon de terre
[illegible] d'Haarlem			Seppia
[illegible] della magna			Lampschwarz
Lapis bleue			Pnigites
Gomme lacra			Schwarzekreide
Bariseau			Noir de Russie
			T. de Cassel
			Bitume
			Spalt
			Stil de grain
			Laque des Indes

UN TABLEAU RETROUVÉ

DE

JEAN VAN EYCK

La galerie royale de Turin possède parmi ses anonymes une petite peinture du XVe siècle, classée dans l'école flamande (1). Elle représente, dit le catalogue, *saint François et un frère de son ordre*, ce qui est vrai; mais nous aurons donné une idée plus juste de l'œuvre en la désignant comme *saint François recevant les stigmates*. Telle est, en effet, la scène figurée par le peintre. Il est à peine besoin de la mieux préciser.

Tout le monde sait que saint François d'Assise, étant en prière dans la montagne, eut une vision.

Selon la légende, il vit venir à lui un séraphin ayant six ailes éclatantes au milieu desquelles était un crucifix.

Le spectacle des souffrances du Christ causa au pieux solitaire une douleur si intense qu'il lui semblait avoir « l'âme transpercée d'un glaive ». Quand la vision disparut, François portait aux pieds, aux mains et au côté les stigmates du Sauveur sur la croix.

---

(1) Salle 12, n° 313.

Peu de sujets ont été plus fréquemment abordés par les peintres et les sculpteurs.

Dans l'œuvre que nous avons sous les yeux, la scène se passe en un lieu très retiré. Une échappée, entre deux masses rocheuses, laisse voir une ville disposée en amphithéâtre et traversée par un fleuve, le tout vivement éclairé ; non loin de saint François, un frère mineur s'est endormi. Ce compagnon, qui ne manque jamais dans la scène miraculeuse ici représentée, est le frère Léon ou Léonard, que le saint aimait à avoir près de lui, mais auquel il avait recommandé de ne point troubler ses méditations.

Le tableau dont il est question ne mesure que 33 centimètres de large sur 28 de haut. Bien qu'il ait souffert, on ne se lasse point d'en admirer la merveilleuse délicatesse, le grand style et, par-dessus tout, le coloris puissant et harmonieux.

Le peintre a fait des rochers une étude singulièrement attentive. La superposition des couches est observée avec le soin qu'y apporterait un géologue, et le fond du paysage, baigné de lumière, suffirait à donner à l'œuvre une première importance, alors même que les personnages seraient moins dignes de l'attention du connaisseur.

Saint François, il faut le dire, n'a rien d'extatique. Il semble plutôt que le peintre se soit appliqué, avec tout le soin imaginable, à faire le portrait d'un jeune moine de ses amis, tonsuré de frais et disant sa prière en bon religieux, ému peut-être, mais certes pas au point qu'on puisse le croire troublé dans son âme comme si un glaive le traversait.

Nous sommes loin d'un Giotto, d'un Angelico de Fiesole.

Mais, qu'on ne l'oublie pas, il s'agit d'un de ces Flamands

du xve siècle, pour qui l'interprétation fidèle de la nature comprend tout l'ensemble de la création.

Rien de ce qui doit concourir à évoquer aux yeux du spectateur la scène rêvée par l'artiste ne peut être omis, et tel est, précisément, le petit tableau qui nous occupe.

Il n'est pas possible de se figurer une précision plus grande du détail. Les deux moines ont posé devant l'artiste; pas un pli de leur robe n'a été épargné; leur ceinture de corde avec ses nœuds superposés a fait l'objet d'une étude aussi attentive que les traits de leur visage et, de même, pas une fenêtre n'a été oubliée dans les constructions nombreuses que nous voyons s'étager sur le flanc de la montagne.

Le compagnon de saint François s'est assoupi près du rocher, la tête reposant sur la main gauche. Rien de plus juste que cette attitude et rien de plus fidèlement traduit que ce qu'elle réclame : le plissement de la peau du visage sous la pression de la main.

Le saint est lui-même un chef-d'œuvre d'exactitude. Sa tête est modelée avec une correction rare; les plans sont fermes, puissamment éclairés et de la plus extraordinaire précision. Les mains, les pieds surtout, sont des études d'après nature, d'une perfection absolue. Ce fut l'admirable facture du pied gauche, en pleine lumière, qui d'abord attira notre attention sur une œuvre évidemment placée trop haut pour ses petites dimensions.

La conservation n'est pas irréprochable; en plus d'un endroit la peinture s'est éraillée; pourtant c'est la main d'un artiste de premier ordre qui se révèle ici. Un mot suffira pour motiver pareil éloge : nous sommes en présence d'un tableau de Jean Van Eyck.

Inutile de dissimuler la gravité d'une pareille assertion, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre anonyme. Mais cette dernière circonstance perd grandement de sa portée par le fait que, dans l'œuvre de Van Eyck, la signature du maître apparaît souvent sur le cadre des tableaux ou manque totalement. Des chefs-d'œuvre incontestables et incontestés sont anonymes. La Vierge du Louvre et celle du Musée de Dresde sont de ce nombre.

Le tableau de Turin accuse son origine par tous les caractères d'une œuvre de Jean Van Eyck. Il est d'une beauté surprenante et de cette perfection d'ensemble et de détails qu'aucun artiste du xve siècle n'a surpassée.

Le coloris, superbe de vigueur et d'harmonie, révèle ce sens prodigieux de la perspective aérienne qui fait aux peintures de Jean Van Eyck une place à part parmi les maîtres de son temps. Dès le premier coup-d'œil, les mille détails du fond rappellent cet extraordinaire tableau du Louvre, toujours mentionné comme exceptionnel sous ce rapport. Ici, également, nous avons un fleuve baigné de lumière et bordé de fabriques.

Les draperies de Van Eyck lui assignent encore une place à part parmi ses contemporains. Comparé à plusieurs interprétations du même sujet créées par des maîtres flamands du xve siècle, le *saint François* démontre assez cette étude du jet des étoffes, bien plus libre que dans les tableaux de Van der Weyden ou de Memlinc.

Que l'on compare notamment à notre photographie l'estampe précieuse, rangée par Passavant parmi les productions des élèves de Van Eyck (n° 36), et l'on saisira d'emblée l'immense supériorité du maître dans tout ce qui procède de la nature.

A tant de preuves tirées de l'œuvre elle-même, — et sans doute les premières en pareille circonstance, — vient s'ajouter maintenant l'autorité d'une mention un peu oubliée des auteurs qui se sont occupés de la recherche des peintures de Jean Van Eyck.

Le testament d'Anselme Adornes, daté du 10 février 1470 (1), contient cette donation : « Je lègue à chacune de mes filles, Marguerite et Louise, toutes deux religieuses, l'une au couvent des chartreuses près de Bruges, l'autre à Saint-Trond, un petit tableau représentant saint François, dû au pinceau de Jean Van Eyck, et j'ordonne que sur les volets soient peints le mieux que l'on pourra, mon portrait et celui de ma femme, » etc.

Ce texte est assez ambigu ; s'agit-il de deux tableaux ou d'un seul? Il faut croire que, réellement, le testateur désigne deux œuvres différentes représentant un même sujet, car il dispose :

« 3° Gheve ic elcken van myn lieve dochters... een tavereele, daerinne dat Sint-Franssen in portrature van meester Jans handt Van Heyck, ghemaect staet, ende dat men in de deurkins die de zelve *tavereelkins* belancken doe maken myn personnage ende mevrauwe also wel als men mach, » etc.

Donc, le testateur parle de « petits tableaux », *tavereelkins*.

A l'époque où ce testament se faisait, la femme d'Anselme Adornes était morte depuis plusieurs années, d'après les

---

(1) Alexandre Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres*, t. I, p. 264.

notes que nous avons sous les yeux (1). Mais pourquoi, se demande-t-on, le personnage ne prenait-il pas la précaution de se faire peindre d'après nature s'il tenait à voir ses traits passer à la postérité? Tout simplement parce qu'il était à la veille d'entreprendre un long et périlleux voyage. Le testament est du 10 février; le 19, Adornes se mettait en route pour la Terre-Sainte.

Anselme Adornes, chevalier seigneur de Corthuy, fut un personnage considérable de la cour de Bourgogne, sous Philippe le Bon et son successeur. Issu de la maison Adorno de Gènes, il vint au monde à Bruges, en 1424, et mourut en Écosse en 1483. Sa femme, Marguerite Van der Banck, le précéda dans la tombe. Elle mourut en 1462 (2).

Les volontés du gentilhomme brugeois, en ce qui concerne son portrait et celui de sa femme, furent-elles exécutées? Nous l'ignorons. Elles ne purent l'être, toutefois, en ce qui concernait sa sépulture. Si un tombeau lui fut érigé dans l'église de Jérusalem, à Bruges, que son père et son oncle avaient fondée, et dont lui-même, tout enfant, avait posé la première pierre, sa dépouille ne repose pas à côté de celle de son épouse.

Deux voyages en Écosse avaient précédé le pèlerinage en Terre-Sainte dont il est question plus haut. On peut s'étonner qu'ayant à traverser la mer pour se rendre aux confins de l'Europe, Adornes ne se fût pas préoccupé de se faire

---

(1) Pinchart, *loco citato*, et J. Weale, *Bruges et ses environs*, 3e édition, p. 196.

(2) Comte de Limburg-Stirum, *Anselme Adornes, un voyageur brugeois du* xve *siècle*, Gand, 1881, assure qu'elle mourut en 1474. L'épitaphe porte le 23 mars 1462.

peindre. C'est que, sans doute, ses voyages n'étaient motivés, le plus souvent, que par le service de son maître et rapidement décidés.

Le voyage en Orient était, paraît-il, la conséquence de l'octroi du titre de chevalier reçu du roi d'Écosse et se faisait, par conséquent, *proprio motu*.

A peine revenu, en 1471, Adornes se remettait en route pour l'Écosse, par ordre de Charles le Téméraire (1); en février 1474, nouvelle mission lointaine. Bourgmestre de Bruges, l'année suivante, il paraît que, même pendant son administration, Adornes fut appelé souvent hors du pays, toujours pour le service du duc de Bourgogne.

Victime des troubles qui agitèrent la ville flamande pendant le règne de la fille de Charles le Téméraire, Adornes se réfugia définitivement en Écosse, mais non pour y trouver le repos, car il mourut assassiné à Linlithgow, par un groupe de chevaliers rebelles, le 23 janvier 1483.

Un dernier testament, rédigé le 7 décembre 1482, exprimait le désir d'être inhumé dans l'église de Linlithgow, où effectivement, furent déposés les restes du chevalier flamand.

Nous avons tenu à résumer, d'après l'intéressant travail de M. de Limburg-Stirum, les vicissitudes de cette existence, afin de prouver que, fort probablement, le *saint François* de Van Eyck ne reçut jamais le complément des portraits d'Adornes ni de Marguerite Van der Banck.

Certes, la piété des enfants se prouve par le mausolée, encore existant, de l'église de Jérusalem ; mais autre chose

---

(1) M. de Limburg assure qu'il emmenait sa femme. On a vu que, d'après son épitaphe, elle était décédée en 1462.

était de faire sculpter l'image des défunts sur une pierre tombale, autre chose de retracer leur effigie avec toute la précision aimée des peintres du xve siècle, alors que les modèles avaient cessé de vivre.

Si, comme le voulait le testament de 1470, les portraits devaient être exécutés le mieux que l'on pourrait « alzo wel als men mach, » c'était à Hans Memling qu'il fallait recourir après 1484. Cela eut-il lieu? On le saura peut-être un jour.

Ceux qui voudront faire à cet égard des recherches y seront grandement aidés par deux *fac-similés* que M. le comte de Limburg-Stirum a insérés dans sa notice. Il s'agit de deux portraits d'Adornes et de sa femme dessinés par un maître du xve siècle.

Les personnages sont représentés en prière sous des baldaquins de style gothique. Les dessins originaux appartiennent encore aux descendants de la famille Adornes.

Les figures sont d'un excellent caractère ; l'homme surtout est remarquable. Pour fixer approximativement la date de l'exécution de ces portraits, nous avons un point de repère : le collier de l'ordre de la licorne qui fut octroyé à Anselme par le roi d'Écosse dans une de ses premières missions.

Vouloir attribuer ces dessins à tel artiste plutôt qu'à tel autre, serait, en somme, fort imprudent. De Van Eyck, il n'en peut naturellement être question ; Adornes avait à peine seize ans lorsque le grand peintre mourut.

Il nous reste à dire par quelle voie le petit tableau qui fait l'objet de la présente notice est entré au musée de Turin. M. le directeur Gamba veut bien nous renseigner à ce sujet.

Au commencement du xviiie siècle, le tableau appartenait à une ex-religieuse demeurant à Casale, dans le Piémont. Il

devint ensuite la propriété du professeur Bonzani, puis de M. Fascio, maire de Feletto in Canarese, de la collection duquel il passa, en 1860, dans la galerie royale piémontaise.

M. le directeur Gamba émet l'avis que le *saint François* aura été apporté en Italie au XVIe siècle par une famille flamande émigrée au Piémont pendant nos troubles religieux. Les descendants de plusieurs de ces familles existent encore, dit notre honorable correspondant, et conservent des œuvres importantes de l'école des Pays-Bas : triptyques, retables. Il nous paraît évident que l'origine génoise de la famille Adornes suffit à expliquer la présence en Italie d'une œuvre que nous savons avoir été possédée par ses membres au XVe siècle.

Que si, maintenant, on se demandait comment a pu se perdre un tableau de Jean Van Eyck, remarquable par ses précieuses qualités d'exécution, nous pourrions répondre par l'exemple d'œuvres de la plus rare excellence et que le hasard a seul fait revenir au jour.

N'est-ce pas dans la modeste chambre où fut soigné, à Bruxelles, le major-général Hay, après la bataille de Waterloo, qu'on découvrit le portrait d'Arnolfini et de sa femme, cité à juste titre comme le chef-d'œuvre de Van Eyck et qui un jour avait fait l'ornement de la collection de Marie de Hongrie? *Habent sua fata tabellæ.*

HENRI HYMANS.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 6, 12, 13, 20 et 27 janvier; des 3, 8, 10, 17, 23 et 24 février 1883.

ACTES OFFICIELS.

Nomination de membres correspondants.

Par arrêté royal du 19 janvier 1882, MM. Bourlard et Legendre, respectivement directeurs des Académies royales des Beaux-Arts de Mons et de Tournai, sont nommés membres correspondants de la Commission royale des monuments pour la province du Hainaut, en remplacement de M. Hennebicq, démissionnaire, et de M. le chanoine Ponceau, décédé.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

Square du Petit-Sablon, à Bruxelles. Statues.

1° Les modèles, grandeur d'exécution, des statues ci-après, destinées à orner la clôture du square du Petit-Sablon, à Bruxelles :

Les *plombiers*, par M. Cuypers;

Les *serruriers et horlogers*, par le même;

Les *tanneurs*, par M. Desenfans;

Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Groupe.

2° Le nouveau modèle du groupe que M. Devigne est chargé d'exécuter pour la façade du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles;

Musée royal de peinture et de sculpture, à Bruxelles. Statues.

3° Les deux statues, *la Force* et *la Prudence*, dues au ciseau de M. Vander Linden et destinées à occuper deux des niches de l'escalier du Musée royal de peinture et de sculpture, à Bruxelles. La Commission est d'avis toutefois que ces figures, malgré les consciencieux efforts de l'artiste, ne s'harmonisent qu'incomplètement avec la belle décoration sculpturale de l'escalier;

Église de Weelde. Statue.

4° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Weelde (Anvers) d'acquérir une statue du Sacré-Cœur de Jésus;

Églises de Limelette et de Beveren. Chemins de la croix.

5° L'acquisition d'un chemin de la croix en chromolithographie pour l'église de Limelette (Brabant);

6° L'achat par le conseil de fabrique de l'église de Beveren lez Furnes (Flandre occidentale) d'un ancien chemin de la croix peint sur toile;

Musée royal de Bruxelles. Décoration de la coupole.

7° La décoration peinte par M. Stallaert, dans la coupole de l'escalier du Musée royal de peinture et de sculpture de Bruxelles;

Église de Lubbeke. Fonts baptismaux.

8° La proposition de replacer dans l'église de Lubbeke (Brabant) d'anciens fonts baptismaux romans qui actuellement se trouvent dans le jardin du presbytère.

Statue du marché au poisson, à Anvers.

— Des délégués ont examiné, à la demande de M. le Ministre de l'intérieur, la statue de la Vierge qui surmonte la pompe du marché au poisson en démolition à Anvers. Ils sont unanimement d'avis, et la Commission s'est ralliée à leur manière de voir, que la statue précitée, qui date du

XVIIIe siècle, ne peut être regardée comme une œuvre d'art d'un mérite exceptionnel, pour la conservation de laquelle le Gouvernement devrait faire des sacrifices. C'est une de ces figures comme on en rencontre en grand nombre sur les places publiques et aux coins des rues de la ville d'Anvers; on ne peut y attacher d'autre importance que celle qui résulte des traditions et des souvenirs historiques et, à ce point de vue, il serait à désirer que la statue fût transférée au nouveau marché au poisson, ainsi qu'on l'a déjà proposé précédemment. Quant à l'auteur de cette figure, il n'est pas connu d'une manière certaine. On pense toutefois pouvoir l'attribuer soit à Wauthier Pompe, soit à l'un de ses deux fils, Englebert et Pierre, qui tous trois vivaient au XVIIIe siècle.

Hôtel de ville d'Alost. Statues.

— Un délégué de la Commission s'est rendu à Alost, afin d'examiner les deux statues anciennes qui décoraient la façade de l'hôtel de ville et qu'il s'agit de remplacer. Il résulte de cet examen que ces sculptures ont un certain intérêt artistique; dans ces conditions et en présence de l'impossibilité de les maintenir telles quelles, le parti le plus avantageux serait de les reproduire le plus fidèlement possible, en complétant avant cette reproduction les parties des figures qui ont disparu et en conservant fidèlement le style. Ces modèles ainsi complétés devraient être soumis ensuite à l'appréciation de la Commission. La pierre de Rochefort étant reconnue de bonne qualité, peut être adoptée pour l'exécution des statues. Mais l'attention de l'administration communale d'Alost sera appelée sur les prix de 500 francs par statue, non compris la fourniture de la pierre, ou de 600 francs, y compris cette fourniture, alloués pour des statues de

2 mètres de hauteur. Ce prix est peu rémunérateur et ne représente pas la moitié de la somme accordée habituellement pour des travaux similaires. Dans l'intérêt de la réussite du travail, l'administration communale devrait augmenter cette allocation.

Église de Suerbempde. Tabernacle.

— Le rapport ci-après, émanant de deux membres du Comité provincial du Brabant et concernant le tabernacle de l'église de Suerbempde, a été adressé à la Commission par M. le Ministre de la justice :

« Monsieur le Gouverneur,

» Messieurs,

» En exécution de votre invitation, nous nous sommes rendus, notre honorable collègue M. le chanoine Reusens et moi, le 5 juillet dernier, à Suerbempde, à l'effet d'inspecter le tabernacle et la statue de Sainte-Catherine, se trouvant dans l'église de cette commune.

» A notre demande, M. le curé s'est empressé de nous faire ouvrir l'église et de nous donner les indications nécessaires sur les œuvres d'art, objet de notre visite.

» Nous avons vu avec un très grand intérêt le tabernacle de Suerbempde. C'est indubitablement l'une des plus belles productions de l'art flamand dans le style de la Renaissance que renferme la province. Il rappelle, mais dans des proportions réduites, le magnifique tabernacle de Léau. Notre honorable Vice-Président, M. Alphonse Wauters, croit y reconnaître une création de Corneille De Vriendt, dit Floris (*Les communes belges; canton de Glabbeek*, p. 14). Ce qui est certain, c'est que tout y est traité dans le sentiment de l'école de ce grand artiste. Le tabernacle de Suerbempde,

exécuté en pierre d'Avesnes, à une hauteur de 7 mètres. Il s'élève dans le chœur soudé au mur du coté de l'évangile et est divisé en trois étages. Dans l'étage inférieur, entre deux colonnes d'ordre dorique et cannelées, l'on remarque un groupe plein de charme, composé d'une femme assise et de trois enfants. Ce groupe représente la *Charité*. Au bas, de chaque côté de l'édicule, se trouve un personnage agenouillé, dans l'attitude de la prière ; à gauche du spectateur un chevalier, à droite une dame. Ces personnages portent le costume du XVIe siècle. C'est probablement un seigneur de Suerbempde avec sa femme. Au-dessus du groupe figurant la Charité est placé un bas-relief représentant la *dernière Cène*, qui est remarquable comme arrangement et comme exécution. Sur les côtés du tabernacle se trouvent quatre statues représentant *la Prudence*, *la Justice*, *la Force* et *la Tempérance*. Ces statues sont d'une grande tournure et d'une belle expression. Au haut de l'édicule, dans une niche s'appuyant sur deux colonnes corinthiennes, apparaît le *Christ ressuscité*. Le tabernacle est couronné par un petit dôme, plein d'élégance et de délicatesse.

Sur le soubassement du tabernacle, entre deux têtes de lion, on lit l'inscription suivante déjà publiée par M. Wauters : A° XV^c LV DOEN WERT DIT WERCK BESTEDE(*n*) — DOER HEYNDRIK VAN HALLE ENDE STEVEN WIDENS — DIE DOEN KERCMEESTERS WARE(*n*) VAN DESE KERCKE. C'est-à-dire : ce travail fut commencé en 1555, par Henri Van Halle et Étienne Widens, alors marguilliers de cette église.

» Le tabernacle qui nous occupe est non seulement remarquable sous le rapport de la conception, mais aussi sous celui de l'exécution. On y découvre la touche d'un ciseau

habile ; on y rencontre des motifs décoratifs, — des arabesques, entre autres — d'un goût pur et d'une délicatesse exquise, dignes d'être moulés pour servir à l'enseignement dans nos écoles de beaux-arts.

» Nous avons constaté que le tabernacle de l'église de Suerbempde se trouve dans un état parfait de conservation. M. le curé nous a fait connaître que cette œuvre d'art a été nettoyée et restaurée, il y a une quinzaine d'années, sous le contrôle de la Commission royale des monuments.

» La statue de Sainte-Catherine est une production assez ordinaire du commencement du XVIIIe siècle. Elle est en bois polychrômé et s'élève sur le maître-autel, avec ses anciens accessoires. Nous avons constaté que cette statue se trouve également en bon état.

» Louvain, le 10 octobre 1882.

« (*Signé*) E. Van Even. »

La Commission décide que des reproductions photographiques de ce tabernacle seront faites par ses soins dès la bonne saison et qu'elle adressera ensuite des propositions au Gouvernement, quant aux parties du monument qu'il pourrait être utile de reproduire par le moulage pour servir à l'enseignement de l'art.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Abbaye de Saint-Pierre, à Gand.

A la demande de la Commission, M. le Commandant du génie, à Gand, a communiqué à M. Pauli les projets adoptés des travaux à exécuter aux bâtiments de la caserne n° 3, en cette ville.

Les travaux que le génie militaire se propose de réaliser

ne s'exécuteraient pas dans le cloître de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre, comme on l'avait supposé d'abord, mais dans la chapelle et dans la salle du chapitre, dont les plafonds conservent encore des traces de peintures décoratives du XVIIIe siècle.

MM. Canneel et Vander Haeghen, membres correspondants, ont été désignés par M. le Gouverneur de la province pour donner, de concert avec M. Pauli, un avis sur les travaux à exécuter dans ces salles.

Les peintures à l'huile de la salle du chapitre sont très détériorées et à peine visibles, le plafonnage s'est complètement détaché en divers endroits par suite d'infiltrations. Toute l'étendue du plafond est couverte d'une couche épaisse de poussière, dont la teinte bistrée fait disparaître les sujets qui y sont représentés. Des essais ont été tentés pour laver ce plafond, mais le résultat en a été si peu favorable qu'on a dû y renoncer; la couleur se détachait en écailles dès qu'on y touchait.

Les délégués ont été d'avis, et la Commission partage leur manière de voir, qu'il n'y a nul inconvénient à autoriser le badigeonnage à la colle proposé par le génie militaire.

Les peintures de la voûte en bardeaux de la chapelle datent également du siècle dernier, mais elles sont mieux conservées que les précédentes; aussi est-on d'accord pour en conseiller le maintien; leur conservation ne soulèvera d'ailleurs aucune difficulté, même en présence de la nécessité de percer des fenêtres dans la voûte, à la condition d'ouvrir ces baies dans les endroits qui ont été désignés par les Commissaires inspecteurs et de façon à n'apporter aucun dommage aux parties essentielles de la décoration.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Presbytères de Meldert, de Blaregnies et de Liezele.

La Commission a approuvé les projets présentés : 1° pour la restauration, par voie de régie, du presbytère de Meldert (Limbourg); 2° pour la construction d'un bâtiment de dépendances au presbytère de Blaregnies (Hainaut), et 3° pour l'appropriation des toitures de la cure de Liezele (Anvers).

EGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Eglise d'Etterbeek.

1° Le projet dressé par M. l'architecte Hansotte, pour la reconstruction de l'église de Sainte-Gertrude, à Etterbeek (Brabant);

Eglise de Bléharies.

2° Les plans relatifs à la reconstruction de la sacristie et à l'établissement d'un jubé dans l'église de Bléharies (Hainaut);

Eglise de Spa.

3° Les plans dressés en vue de la construction d'un local destiné à servir provisoirement à l'exercice du culte, en attendant la réédification de l'église de Spa et plus tard à l'installation d'une école de dessin et de musique;

Eglise de Straimont.

4° Le projet de bancs à placer dans l'église de Martilly, commune de Straimont (Luxembourg);

Eglise de Veerle.

5° Le dessin des boiseries qu'on propose de placer dans l'église de Veerle (Anvers);

Eglise de Monceau-sur-Sambre.

6° La proposition de maintenir dans l'église de Monceau-sur-Sambre (Hainaut) le buffet d'orgue qui y avait été placé sans autorisation préalable, sous la réserve de tenir compte de la recommandation de M. l'architecte provincial

Vincent de faire supporter la partie antérieure du jubé par quatre consoles;

7° Le plan du buffet d'orgue destiné à l'église de Maulde (même province); Église de Maulde.

8° Le dessin des bancs qu'on propose de placer dans l'église de Guirsch (Luxembourg). Église de Guirsch.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé les projets des travaux de restauration à exécuter aux églises de :

Langhemarck (Flandre occidentale) : restauration des toitures; Églises de Langhemarck, de Wasmuel, d'Oycke, de Meerhout, de Calmpthout, de Velaines et d'Assenede.

Wasmuel (Hainaut) : réparations diverses;

Oycke (Flandre orientale) : réparation des toitures;

Meerhout et Calmpthout (Anvers) : restauration des clochers;

Velaines (Hainaut) : appropriation du beffroi des cloches;

Assenede (Flandre orientale) : renouvellement des meneaux de quatre fenêtres.

Elle a également émis des avis favorables sur :

La proposition de reconstruire les toitures de l'église de Waesmunster (Flandre orientale) : architecte, M. Serrure; Église de Waesmunster.

La proposition de confier à l'entrepreneur Deroy les travaux de restauration à exécuter à la façade de la cathédrale de Namur; Cathédrale de Namur.

Le compte rendu des recettes et des dépenses effectuées en 1882 pour la restauration de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines, ainsi que le devis estimatif des travaux à exécuter pendant la campagne de 1883; Église de Saint-Rombaut, à Malines.

Eglises de St-Martin, à Hal, et de Dinant.

Les comptes des travaux de restauration exécutés en 1880, à l'église de Saint-Martin, à Hal, et en 1881 à l'église primaire de Dinant;

Eglise de Saint-Michel, à Gand.

La proposition de restaurer les meneaux et encadrements des fenêtres de l'église de Saint-Michel, à Gand : architecte, M. Van Assche.

Le Secrétaire général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

BIBLIOGRAPHIE

M. Emile Leclerq vient de publier un livre dont le sujet n'a qu'un rapport indirect avec les matières dont le *Bulletin* a pour mission spéciale de s'occuper, mais qui soulève des questions dont la solution intéresse toute personne vivant dans la sphère des arts. D'ailleurs il est certains points d'archéologie que rencontre nécessairement l'auteur, lorsqu'il est amené à parler des choses du passé. *L'Art est rationnel*, tel est le titre de l'ouvrage de M. Leclercq, qui s'attache à prouver que les idées et les formes, dans les arts, ne sont pas des conceptions arbitraires, mais les conséquences forcées des révolutions que le temps opère dans les croyances, dans les mœurs et dans les besoins de la société. Il en résulte que l'art de chaque époque a été ce qu'il devait être, et qu'il ne pouvait pas être autre, sans se trouver en désaccord avec l'état social de l'époque où il prit naissance et se développa. Il y a beaucoup de vrai dans cette opinion et l'on ne saurait disconvenir que l'auteur a grandement raison de blâmer les artistes qui ont voulu recommencer ce qui avait été fait à des époques antérieures, auxquels on a donné le nom de classiques, et qui se sont efforcés, au commencement de ce siècle notamment, de reconstituer l'art des Grecs et des Romains. Il est certain que c'était un principe faux dont l'application ne devait produire que des œuvres mortes.

L'ouvrage de M. Leclercq est divisé en quatre parties consacrées à l'architecture, à la sculpture, à la peinture et à la littérature. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la dernière.

L'auteur expose très judicieusement les raisons déterminantes des formes architecturales aux différentes époques et chez les différents peuples, raisons qui dépendent du climat, de la nature des matériaux que possède chaque pays, des mœurs et des habitudes de la vie; mais des réflexions qu'il fait, en terminant, sur l'architecture civile contemporaine, et qui sont fort justes au fond, prouvent qu'il est dangereux d'être exclusif et de prétendre établir des règles immuables, tandis qu'il peut surgir des cas d'exception auxquels on ne songeait pas. C'est ainsi que l'auteur de *l'Art est rationnel*, après avoir dit que les artistes doivent s'inspirer des idées et des besoins de leur temps, exprime le regret que les anciennes traditions de l'art national soient abandonnées par les architectes. Il déplore le manque absolu de caractère, l'uniformité et la platitude de style de nos habitations, et nous en gémissons avec lui; mais est-il juste d'attribuer ces défauts à l'enseignement académique, qui n'a rien à démêler avec de telles constructions? Ne sont-ils pas les conséquences inévitables de notre état social? Le manque de caractère, l'uniformité, voilà ce que l'on constate d'une manière générale et presque absolue chez les hommes et dans les choses de notre temps. Lorsqu'il dit que : « notre art des siècles passés nous offre des moyens innombrables pour donner à nos villes modernes une physionomie dont les traits n'auront pas été empruntés aux étrangers », l'auteur ne se contredit-il pas, lui qui n'admet pas le retour au passé? Emprunter aux

étrangers, c'est ce qui se pratique chez tous les peuples, et chaque jour on se félicite, au nom du progrès, de l'abandon qu'ils font de leur originalité. L'architecture sans caractère, bourgeoise, banale, est celle qui peut le mieux refléter la physionomie de notre époque Ainsi que M. Leclercq, nous en aimerions mieux une autre; mais nous lui rappellerons que l'art est rationnel.

Les réflexions de l'auteur sur la sculpture et sur la peinture tendent à démontrer que l'art de toutes les époques fut dans un rapport direct avec les idées, avec les mœurs des populations, et répondait à leurs besoins immédiats, ce qui donne cette conclusion tout à fait logique qu'il n'y a pas pour l'art de forme absolue, et que ses éléments caractéristiques sont essentiellement variables. L'auteur examine quelles ont été, à ce point de vue, dans la sculpture et dans la peinture, les variations du goût, en indiquant les causes qui ont influé, tant dans l'antiquité qu'au moyen âge, à la renaissance et dans les temps modernes, sur l'adoption de tel ou tel principe, de tel ou tel style. Parmi les idées qu'il expose, il en est dont nous reconnaissons la justesse; d'autres pourraient être discutées; mais ce n'est pas une analyse complète de son livre que nous avons entrepris de faire ici. Nous nous bornons à donner une idée du plan de ce livre et des développements qu'il a reçus.

Nous nous rallions très volontiers à cette opinion de M. Leclercq que notre époque a le droit d'avoir un art à elle, et qu'il serait injuste de refuser aux sujets modernes la faveur de la représentation picturale et plastique. Nous croyons seulement que la difficulté, pour le peintre et pour le sculpteur, de tirer parti de nos maussades ajustements

(nous parlons des ajustements masculins) est plus grande qu'il ne le pense. Les Hollandais du XVIIe siècle ont peint avec prédilection, presque exclusivement, les hommes de leur temps; mais combien les costumes de leurs contemporains n'étaient-ils pas favorables à l'effet pittoresque! Leur exemple ne peut donc pas être invoqué à l'appui du principe rigoureux de la modernité. Du reste, ce n'est pas seulement notre époque qui présente des difficultés relativement au costume. On n'a jamais pu traiter en grand un sujet sérieux du temps de Louis XV. Il faut bien reconnaître qu'il y a des moments où la forme des ajustements oppose aux artistes de sérieux obstacles. M. Leclercq cite certains portraits d'Ingres pour prouver qu'on peut tirer parti du costume moderne; mais autre chose est une figure isolée, autre chose une grande composition.

M. Leclercq est fortement enclin au naturalisme; nous ne le suivrons pas jusqu'où il voudrait nous conduire dans cette partie du domaine de l'art, quelque convaincu que nous soyons de l'impérieuse obligation où sont les artistes d'observer la nature, de l'étudier sans cesse, de lui demander des inspirations et des modèles; mais nous devons reconnaître que l'auteur de *l'Art est rationnel* n'adopte pas les exagérations auxquelles se laissent entraîner ceux qu'on appelle des réalistes. La plus grande exactitude dans la reproduction des objets de la nature n'est pas le seul but de l'art; sans cela, les moyens mécaniques y suffiraient. Comme le dit fort bien M. Leclercq : « L'homme n'est pas une machine qui copie et imite les formes et les couleurs telles qu'elles se présentent à lui; formes et couleurs excitent en lui une sensation plus ou moins vive qui a son influence sur la manière dont il les

traduira. » Voilà qui est bien pensé et bien dit. En effet, il ne s'agit pas, pour l'artiste, de donner en quelque sorte une seconde édition de la nature, mais de montrer comment il l'a vue et comprise, et comment il sait traduire ses impressions. Ainsi que le fait remarquer l'auteur de *l'Art est rationnel*, les exagérations du naturalisme ont été les résultats d'une réaction nécessaire contre ce qu'il y avait eu, à d'autres époques, de trop conventionnel dans la technique picturale et plastique. La recherche du vrai, du réel est devenue l'objectif unique de bien des artistes. Le temps viendra, il n'est pas loin, croyons-nous, où l'on reconnaîtra qu'on est allé trop loin dans cette voie. On permettra à l'artiste de faire usage d'une faculté pour laquelle on affecte aujourd'hui un superbe de dédain : l'imagination, laquelle ne contrarie en rien l'exercice des droits de la nature. L'imagination fait essentiellement partie de la nature, de la nature humaine qu'on n'a pas encore songé à reléguer au dernier rang. L'artiste devra observer ; mais il pourra penser, chose qu'on lui interdit, sous prétexte qu'il s'écarte des voies de la nature, comme si la nature exigeait que son esprit demeurât inerte. Nous sommes persuadé que ce n'est pas M. Leclercq qui se prononcerait pour cette interdiction.

En résumé, si nous ne partageons pas toutes les idées de l'auteur de *l'Art est rationnel*, nous reconnaissons qu'il a traité avec compétence et avec impartialité, ses opinions personnelles étant données, des sujets dignes des méditations de toutes les personnes qui aiment et cultivent l'art.

E. F.

VERRES A LA VÉNITIENNE

FABRIQUÉS AUX PAYS-BAS

LETTRE

au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie (1)

Messieurs,

L'article que vous a adressé récemment M. Pinchart (2), et qui doit être d'ailleurs continué, est loin d'avoir épuisé la matière intéressante de la fabrication des verres de Venise dans les Pays-Bas. Il est utile que chacun apporte son contingent à l'œuvre, et j'ai l'honneur de vous transmettre quelques renseignements nouveaux.

Je m'étais tenu à l'écart jusqu'à présent, parce que j'espérais pouvoir me borner au rôle de promoteur.

Des recherches dans les archives de Liège ont été faites,

(1) Voy. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 56.

(2) Voy. *ibid.*, XXI, p. 343. Je n'entends en aucune manière enlever à M. Pinchart le mérite de son initiative : je sais, par M. Houdoy lui-même (l'auteur de la *Verrerie flamande à la façon de Venise*), que M. Pinchart a été en relations directes avec lui.

à mon instigation, par M. van de Casteele, qui en a rendu compte dans la lettre qu'il m'a adressée sous le titre de *Lettre à Monsieur S.... sur l'ancienne verrerie liégeoise* (1) et dont une seconde édition a paru récemment.

J'avais, dans le catalogue de l'Exposition nationale de 1880, préface du *Verre* (Section E, p. 12), annoncé ces recherches et d'autres encore, dont, il y a trois ans déjà, j'espérais la prochaine publication; j'y avais, en outre, cité les passages de Guichardin, Gramaye, Foullon, dont les historiens du verre eussent pu faire leur profit.

Mais j'attends toujours ces autres études, et l'article spontané de M. Pinchart m'engage à publier de mon côté les quelques résultats de mes recherches, pour stimuler le zèle des retardataires (2).

En adressant un appel aux archivistes, je n'avais fait, du reste, que répéter l'invitation de Houdoy dans son ouvrage rédigé sur des documents de la Chambre des comptes à Lille et intitulé : *Verrerie à la façon de Venise ; la fabrica-*

---

(1) M. van de Casteele, qui écrivait cette lettre en 1879, débute ainsi : « En note de votre ... travail sur les ... verres liégeois (*Bull. de l'Inst. archéol. liég.*, XV, p. 194), vous exprimez le désir de voir publier bientôt mes trouvailles relatives aux verres dits de Venise fabriqués à Liège... » C'est, en effet, d'après ma sollicitation instante que M. van de Casteele avait fouillé les anciens documents des archives pour retrouver des traces de l'industrie verrière à Liège, et ses nombreuses lettres de 1878 et 1879, qui m'ont tenu au courant de ses recherches, m'avaient fait connaître son idée ingénieuse de recourir aux minutes des notaires de l'époque.

(2) M. St. Bormans, alors archiviste de l'État à Namur, a bien répondu aussi à mon appel; mais ses articles, très intéressants d'ailleurs, concernent la verrerie plutôt industrielle qu'artistique (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XIX, pp. 441 et 465; XX, p. 297). L'auteur y déclare : « Je poursuis ces études sur les instances réitérées de M. le Président Schuermans, délégué à l'Exposition rétrospective de 1880 pour les ... verres. »

tion flamande d'après des documents inédits (Paris, 1873). Houdoy y avait déjà signalé l'extrême importance de renseignements à tirer des anciens documents des archives.

M. Houdoy nous avait fait connaître les Mongarda, Gridolphi, Ferrante Morron (= de Murano?) Miotti, Savonetti, d'Anvers et de Bruxelles, au XVIe siècle et au commencement du XVIIe.

M. van de Casteele avait repris l'histoire de la verrerie artistique, à la vénitienne, depuis le milieu du XVIIe siècle, époque où la famille Bonhomme concentra dans ses mains toute la fabrication artistique des Pays-Bas et du pays de Liège, à l'aide non seulement des ateliers de Bruxelles, d'Anvers et de Liège, mais, en outre, de ceux de Huy, Maestricht, Bois-le-Duc, etc. Il avait fait connaître les noms d'une trentaine de gentilshommes verriers de Venise, Murano, Altare (1), qui vinrent s'engager à confectionner des verres artistiques, dans les usines des Bonhomme.

M. Pinchart a ajouté à ces noms ceux des chefs d'industrie, tous Italiens : Jean de Lame, Jacomo di Francisci, Jacomo Pasquetti (celui-ci déjà cité par moi dans le catalogue de l'Exposition de 1880), etc.

Parmi ces Italiens, beaucoup de Vénitiens.

Et cependant, dans les statuts des inquisiteurs de Venise,

---

(1) On connaît amplement ce qui concerne les verreries de Venise et Murano. Le *Dizionario corografico dell' Italia*, d'AMATI, I, p. 237, nous apprend qu'Altare, commune de la Ligurie, province de Gênes, dépendait vers le XIe siècle des marquis de Montferrat, et que ceux-ci concédèrent à des émigrés français de Bretagne et de Normandie le privilège d'y exercer l'industrie verrière et accordèrent à leurs familles la noblesse et la magistrature consulaire par un statut particulier. Voy. aussi M. PINCHART, *loc. cit.*, p. 382.

du 16 juin 1454 (1), se trouvait une disposition ainsi conçue :

« Art. 26. Si quelque ouvrier transporte en pays étranger un art, au détriment de la République, il lui sera envoyé ordre de revenir. S'il n'obéit pas, on mettra en prison les personnes qui lui appartiennent le plus près, afin de le déterminer à l'obéissance, par l'intérêt qu'il leur porte. S'il revient, on lui pardonnera le passé et on lui procurera un établissement à Venise. Si malgré l'emprisonnement de ses parents, il persiste à vouloir demeurer à l'étranger, on prendra des mesures pour le faire tuer, où il se trouvera, et après sa mort, ses parents seront mis en liberté. Tous les ambassadeurs résidents ou consuls en pays étrangers seront tenus de donner avis au tribunal (de nos inquisiteurs d'État) de toutes les nouveautés qui pourraient être préjudiciables à la République. »

S'il est vrai (2) que deux meurtres d'ouvriers verriers de Venise eurent lieu, en exécution de cette disposition, sous l'empereur Léopold (1658 à 1705), il est certain qu'il n'en fut pas de même, au moins dans les Pays-Bas (3), depuis 1540 jusqu'à une époque avancée du XVIIe siècle (4), où un grand nombre de gentilshommes vénitiens et muranistes s'établirent dans les Pays-Bas et même par toute l'Europe.

---

(1) Daru, *Histoire de Venise*, II, Pièces justificatives, p. 339.

(2) Houdoy, p. 5.

(3) M. Pinchart, *loc. cit.*, p. 375, cite des rigueurs du Conseil des Dix, en 1549, contre des ouvriers verriers vénitiens établis en Angleterre.

(4) Il doit y avoir eu une recrudescence de sévérité de la part du Conseil des Dix au XVIIe siècle, car, en 1642, Jean Savonetti (voir Houdoy, Docum. 15) allègue « que pour s'être transporté par deça et y introduict la fabrique et manufacture de christal et christallin, il se trouve présentement banny de sa patrie avec confiscation de tous ses biens. »

En tout cas, au moins pour Altare, l'émigration des ouvriers verriers italiens, était réglée de commun accord avec l'autorité du lieu d'origine, puisque les contrats passés à Liège, en 1650, avec les gentilshommes verriers altaristes, stipulent une redevance en faveur des « consuls de l'Altar (1). »

Peut-être Venise avait-elle jugé à propos de se départir momentanément de la rigueur de ces statuts, à raison de la protection impériale qu'elle avait dû invoquer, lors de la guerre contre les Turcs (1530 à 1540), et de l'alliance qui s'établit en 1538 entre Venise et Charles-Quint, prince qu'il s'agissait de ne pas mécontenter.

Peut-être même la tolérance devint-elle générale, puisque non seulement dans les Pays-Bas et l'empire, mais en France, en Angleterre, même en Italie, on conçut au XVIe siècle la pensée de fabriquer sur place des imitations, à la façon de Venise, en verres si difficiles à transporter au loin.

« Tous les rois et princes désiraient et affectaient avoir en leur royaume cette science, » dit un document de l'époque (2).

C'est ainsi qu'on cite au XVIIe siècle, non seulement des fabriques de verres à la façon de Venise, à Anvers et à Bruxelles, mais des établissements similaires à Naples, Florence, Rome, Milan, Vérone, Paris et Londres (3).

En outre, on sait qu'il existait une de ces fabriques

---

(1) M. VAN DE CASTEELE, p. 10 (2e édition) de sa notice citée : « ... avecque ce luy payant aussy les droicts de Messieurs les consultz de l'Altar, suivant et à proportion de sa quoete et contingent. »

(2) HOUDOY, Document XI, du 7 janvier 1623.

(3) *Ibid.*, Voy. aussi PINCHART, *loc. cit.*, p. 380, sur les verreries à la vénitienne d'Angleterre, France et Lorraine.

à Cologne (1), où la tradition a été reprise dans l'établissement d'Ehrenfeld (2), près de cette ville, qui s'adonne encore aujourd'hui à la fabrication des Flügel-Gläser (verres à ailerons).

De plus, la fabrication de verres à la vénitienne de Dessau, chef-lieu du duché d'Anhalt, avait acquis une telle importance que Demmin, ne faisant pas attention à la personnalité des italiens Marcinelli et Savonetti qui la dirigeaient, s'est avisé de nier l'existence de l'industrie mère et d'attribuer à Anhalt tous les verres dits vénitiens répandus dans les collections de l'Europe (3).

Et encore omet-on ici les établissements qui se sont greffés sur ceux-là, comme celui de Kiel, pour lequel Jean de Holstein embaucha des ouvriers employés dans les Pays-Bas par les frères Bonhomme (4) et ceux d'Angleterre, pour lesquels, dès 1567, Élisabeth avait engagé un verrier nommé Jean Quarré, attaché aux établissements d'Anvers,

---

(1) Id., Docum. IV, de 1611, parlant de fournaises existant à Cologne en 1607, Conf. *Kunst historische Ausstellung zu Cöln*, 1876, p. xv : « Erst im Anfange des 17 Jahrhunderts finden wir Fabricanten von feinen Gläsern in Köln; es waren dieses *Italiener;* die Stadt gewährte denselben mancherlei Vortheile, und es ist anzunehmen, dass die vielen am Rhein vorfindlichen Flügel- und anderen venetianischen Gläser, welche man bis jetzt für italienische Arbeit gehalten hat, aus der Kölner Glasfabrik hervorgegangen sind. » (Préface de M. Thewalt, qui a également traité ce sujet dans le *Zeitschrift für bildende Kunst*, de Von Lützow, XII, p. 71.)

(2) *Abtheilung für Kunsterzeugnisse Preis-courant der rheinischen Glashütten Actien Gesellschaft im Ehrenfeld bei Cöln*, Oct. 1881, nos 100 à 125.

(3) *Guide de l'amateur de faïences et de porcelaines*, édit. de 1873, p. 1,331 : « Les verres à ailettes, attribués à tort, avant mes recherches, à la verrerie de Venise, ne datent que du xviie siècle, où ils ont été soufflés à Dessau, dans une manufacture fondée en 1669, au château d'Oranienburg. »

(4) Notice de M. van de Casteele, p. 20.

qui alla, avec plusieurs ouvriers, fonder à Londres, dans le Strand, l'établissement verrier de Savoye-House (1).

Mais ne nous occupons que des Pays-Bas.

Pasquetti, de Brescia, qui lui-même eut des devanciers, fut à Anvers le précurseur des Mongarda, Gridolphi et autres ci-dessus cités. Sa fournaise, pour la fabrication du verre à la vénitienne, avait acquis une telle importance au temps de Guichardin, que cet auteur n'hésite pas à ranger cet établissement parmi les merveilles de notre métropole commerciale.

Après avoir mentionné la grande tour de l'église Notre-Dame, la bourse, l'hôtel de ville, la maison des Osterlins, Guichardin cite : « admirabilem illam fornacem in qua, *Venetorum exemplo*, conficiuntur omnis generis vasa crystallina, structam magnis impensis ab Jacobo Pasquetto, Brixiensi, variisque, partim ab Rege, partim ab magistratu urbano, privilegiis dotatam (2). »

Mais ce passage de Guichardin embarrasse quelque peu la solution de la question : d'après les documents produits par M. Pinchart, c'est en 1558 seulement que la fabrique de verre à la vénitienne d'Anvers passa dans les mains de Jacques Pasquetti ; or, nous voilà en plein règne de Philippe II, qui avait été investi de la souveraineté des Pays-Bas depuis les premiers actes de l'abdication de son père en 1555,

---

(1) Houdoy, pp. 5 et 21. Voy. aussi Pinchart, *loc. cit.*, 374, 380.

(2) Si ce passage se trouve seulement dans les éditions de Guichardin annotées par Belleforest, on rencontre déjà dans l'édition primitive de 1567, à la p. 114, la mention de la « vassella di vetro alla Venitiana, » fabriquée à Anvers.

Gramaye, *Antverpia*, I, 12, parlant aussi à la table de la Domus vitrariorum, cite les privilèges obtenus : « Ita vitrariorum operae variis ornatas privilegiis fornaces nostra memoria deputarunt. »

et Guichardin parle, en effet, de privilèges accordés par le roi : il eût dit l'Empereur, s'il avait entendu citer Charles-Quint.

D'autre part, on peut *a priori* supposer que Charles-Quint, qui avait fait venir d'Italie à Anvers le faïencier Guido de Savino (1), ne se serait pas abstenu d'une tentative pareille pour l'art de la verrerie, qui pouvait exhiber des spécimens encore plus séduisants à l'œil peut-être que les produits céramiques d'Italie.

C'est un fait allégué positivement par Gridolphi dans sa requête adressée aux archiducs en 1607 (2), que la création de l'usine d'Anvers sous Charles-Quint : « la fournaise d'Anvers, y est-il dit, a été maintenue avec de grand soin, frais et diligence, *tant par l'empereur Charles de haute mémoire*, que par Sa Majesté Philippe II, *père grand* et père de S. A. ; pour l'embellissement qui en est résulté en la ville d'Anvers, il *leur* a plu de douer les suppliants et maîtres ouvriers de beaux et singuliers privilèges.... »

Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner que M. Pinchart ait retrouvé un document de 1549, accordant à Jean de Lame, natif de Crémone, l'autorisation d'établir à Lierre ou dans toute autre localité, « où mieulx il trouvera sa commodité, l'art » et science de faire verres de cristal à la mode et façon » que l'on les labeure en la cyté de Venise. »

---

(1) Pourquoi M. Pinchart traduit-il *Guido de Savino*, par « Guy, fils de Savin? » *Savin* est le nom de plusieurs localités italiennes, dont deux dans la province de Turin, et l'Italie compte de nombreux Savina, Savini, sans compter les Savigno, Savignano, etc. *Guy de Savino* n'est pas plus extraordinaire que *Guy d'Arezzo*.

(2) Houdoy, p. 12.

M. Pinchart est frappé de cette date, qui est antérieure de deux ans à certain octroi semblable accordé en France par Henri II, à Theseo Mutio, verrier de Bologne.

Eh bien ! il faut encore, paraît-il, remonter plus haut et chercher en 1541 les débuts de l'imitation des verres de Venise à Anvers.

Gramaye, qui était né à Anvers même, avait dû se mettre au courant tout spécialement des documents concernant sa ville natale ; s'il ne publia qu'en 1607 la première édition de son livre, il donne des détails tellement précis qu'il semble impossible d'admettre une erreur de sa plume. Or, il fixe positivement à l'année 1541 l'origine de la verrerie d'Anvers ; en 1544, celle d'une fabrique de tapis établie en la même ville, et enfin, environ à la même date, d'autres fabrications semblables de marchandises qu'on avait jusqu'alors coutume d'importer de l'étranger (1). Jean de Lame avait donc été précédé à Anvers par un autre verrier, dont il faudra retrouver le nom, puisque le Pasquetti, cité par Guichardin, est survenu en 1558 seulement.

Peut-être s'agissait-il pour de Lame de fonder seulement un établissement secondaire à Lierre, localité spécialement citée dans sa requête ; peut-être le premier essai de 1541 n'avait-il pas réussi...

Des recherches ultérieures dans les archives d'Anvers auront à éclaircir cette question.

On a peu de renseignements à ajouter ici à ceux de MM. Houdoy et Pinchart sur les verriers vénitiens d'Anvers;

---

(1) « Cum officinas vitrorum anno 1541, tapetiorum 1544, et alias circa id tempus cœpisse didicerim. » *Antverpia*, III, x, p. 24.

tout ce qu'on a pu découvrir concerne quelques détails révélés par les épitaphes, etc., au sujet des *Mongarda*, *Savonetti*, *Gridolphi*, etc.

Ambrosio Mongarda, qualifié en son épitaphe de « Italus cisalpinus, vitrariæ artis christallorum apud Antverpianos magister, » mourut en 1599, âgé de 56 ans; il avait épousé Sara Vinex, et fut enterré à l'église Notre-Dame d'Anvers (1). Sa veuve, Houdoy nous l'a appris, se remaria avec Philippe Gridolphi.

Salvador Savonetti, de Venise, parent des gentilshommes verriers du même nom, avait épousé, vers 1620, Madelaine de Succa (2).

Cette même année 1620 vit le mariage, en l'église Saint-Jacques, à Anvers, de Marie Gridolphi, née en 1600, avec Barthélemy Campominoso (3), seigneur d'Heysselaer, de Cauwenburg, sous Basel, Tamise et Thielrode, lieutenant de la fauconnerie à Aertselaer; la dame d'Heysselaer, fille de Philippe Gridolphi et d'Octavie Loxi, mourut au château d'Heysselaer (4) et fut inhumée à Aertselaer, dans le caveau de sa famille. Cyprien Campominoso, négociant génois, père de Barthélemy, s'était établi à Anvers au XVIe siècle et avait épousé Constance Invrea en 1592; il acheta la seigneurie d'Heysselaer en 1614, et fut anobli l'année suivante. Le

---

(1) (Le Roy), *Le grand théâtre sacré du Brabant*, II, p. 198.

(2) De Stein, *Annuaire de la noblesse belge*, 1867, p. 267.

(3) Id., 1876, p. 76.

(4) Ce château, en notre siècle, fut la propriété de M. de Crane d'Heisselaer, qui avait réuni une belle collection d'antiquités. (Voy. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'antiquités*, XI, p. 27, et XII, p. 441.)

précédent possesseur de la seigneurie était Pierre Panhuys, secrétaire de la ville d'Anvers (1).

Il ne sera pas hors de saison de parler ici des « gentilshommes verriers » qui vinrent travailler dans les Pays-Bas, et dont plusieurs, comme on vient de le voir, s'allièrent à des familles nobles établies dans les Pays-Bas.

A Venise, l'art de verrerie était considéré comme art noble, « ars tam nobilis, » comme le porte un décret du sénat de Venise du 15 mars 1383.

Il n'est pour ainsi dire pas un des Vénitiens, Muranistes ou Altaristes (dont parle la notice de M. van de Casteele) qui ne s'intitule lui-même « gentilhomme, » bien qu'il ne fût que simple ouvrier et bien qu'il « se louât et assujettit, » en sous-ordre, à travailler à la pièce pour un terme déterminé, dans une fabrique appartenant à un tiers.

Il semble résulter de cela que, au moins en Italie, la pratique de l'industrie conférait la noblesse et les privilèges attachés à celle-ci (2).

Mais il y a lieu de douter qu'il en ait été de même dans le restant de l'Europe, où cependant la prétention doit s'être produite; car on trouve des arrêts de la cour des aides de Paris de 1581, d'août 1597 et d'avril 1601 (3), déclarant ce qui suit : « sans qu'à l'occasion de l'exercice et trafic de verrerie, les verriers puissent prétendre avoir acquis le degré de noblesse ni le droit d'exemption ; comme aussi sans

---

(1) Voir sur ce personnage, *Revue belge de numismatique*, 1871, p. 6.

(2) Cela serait confirmé par ce qui avait lieu à Altare (voy. ci-dessus, p. 135, à la note 1), où la noblesse fut conférée à tous les verriers immigrés de l'étranger.

(3) Cités par Saint Allais, *De l'ancienne France*, I, chap. xliii. M. Pinchart, *loc. cit.*, p. 383, touche à cette question.

que les habitants des lieux puissent prétendre que les verriers fassent acte dérogeant à noblesse. »

A la différence de ce qui a pu avoir lieu à Venise, on ne devenait donc pas noble dans nos contrées parce qu'on était verrier; mais on restait noble quoique verrier, ce qui est bien différent.

M. Houdoy (1) cite, d'après des documents authentiques, des produits des fournaises d'Anvers :

« Ung hault verre de cristal *d'Anvers* ayant le pied et le couvercle d'argent doré par dedans, armoyé des armes de Molenbais, mis en une custode, pesant avec le verre III mars V estrelins. » (Inventaire des meubles délivré par Antoine Van Berghe, receveur des confiscations, ès mains de feu Martin Van Berghe, son frère, le XI mars 1569; archives départementales du Nord. Carton : Vaisselles-Joyaux).

En 1620, on lit dans les comptes de la ville de Lille : « A Paul Verhaeghe, pour plusieurs parties de verres, *tant d'Anvers que de Venyse*, qui par lui furent livrées ceste presente année pour banquets faits en la maison échevinale, IIIIe XIX j. » (Archives municipales, comptes de 1619 à 1621, où cette dépense se renouvelle presque annuellement).

Dans une collection de Lille, M. Houdoy signale un *verre à béquille*, analogue au n° 2284 du Musée de Cluny (2) : « Grand verre à boire en forme de béquille, avec bec servant d'em-

---

(1) P. 34, voy. aussi la notice de M. Pinchart, *loc. cit.*, p. 391.

(2) *Catal.* de ce Musée, édit. de 1878, p. 274.

Il est utile à ce propos de signaler les acquisitions faites par le musée de Cluny à la vente d'Huyvetter, et qui, sauf les trois premiers, sont désignées comme « Verres flamands ». Ce sont les n°s 2257, 2263, 2269 à 2283 (excl.), 2284 et 2285. (Voy. aussi les n°s 3096 et 3097, nouvelles acquisitions).

bouchure. » Le vase lillois présente cette particularité qu'il est décoré de fleurettes en pâte bleue.

Ladite particularité rapproche le verre de Lille de celui du musée d'Audenarde que signale également M. Houdoy comme type de la verrerie flamande : « verre cylindrique évasé par le haut. » Ce verre porte la date de 1602 ; il est orné d'émaux représentant, sur une face, une tige de muguet à clochettes, et sur l'autre deux personnages, un jeune seigneur à riche pourpoint tenant une dame sur ses genoux (1).

Le grand nombre de verres trouvés en Belgique, avec des tiges de muguet peintes, assigne ce genre (d'apparence allemande) à la verrerie des Pays-Bas.

M. Pinchart (2) croit pouvoir démontrer que l'on n'a point dans le pays de Liège fabriqué pendant le XVIe siècle de la verrerie suivant les procédés employés à Venise.

Certes, Liège avait produit du verre dès le commencement de ce siècle, comme cela résulte d'une énonciation de l'inventaire de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, dressé en 1523, où est mentionné « un grant » verre vert, le couvercle et le pied d'argent doré, donné » par Monseigneur de Liège (3). »

Mais il ne s'agit pas là de verre à la façon de Venise : la description est plutôt celle d'un *rheumer* à la façon d'Allemagne, c'est-à-dire d'un de ces verres à boire le vin du

---

(1) Corriger, dans ce passage, la date de 1602 par celle de 1598. Le verre du musée d'Audenarde provient de la confrérie de Saint-Georges, qui l'avait commandé à la fin du XVIe siècle, pour servir à donner à boire au roi de la confrérie.

(2) *Loc. cit.*, pp. 380, 382.

(3) Houdoy, p. 14 ; Pinchart, *loc. cit.*, p. 364.

Rhin, dont l'usage existe encore aujourd'hui, et dont on conserve des spécimens anciens, de toute dimension, dans bien des collections.

Ce qu'il faut démontrer, c'est la fabrication de verres à la façon de Venise et non d'autres.

Or M. Pinchart a signalé le premier un Vénitien du nom de Jacomo di Francisco ou di Francisci, qui obtint la continuation du privilège de Jean de Lame, en 1556. Ce Francisci, qui abandonna ses droits à Jacques Pasquetti, en 1558, n'avait « plus moyen de furnir aux fraiz et despens à l'entretien de ses fourneaux. »

Or, en 1571, Pasquetti fit saisir deux grandes tonnes pleines de verre de Venise liégeois (Luycksche gelaesen, gecontrefeyt naer de venecetsche gelaesen), et il se trouve qu'en effet, à Liège, en 1571, il existait une fabrication de verre établie depuis deux ans par un Francisci.

C'est Foullon qui nous fait connaître le fait, et le fait a de l'importance à cause surtout du nom mentionné et qui non seulement n'appartient pas à la nomenclature des familles liégeoises (1), mais qui a même une apparence franchement italienne : Nicolas Francisci, qui, en juillet 1569, établit la première cristallerie qu'on connaisse à Liège, était sans doute un de ces gentilshommes verriers italiens qui vinrent s'établir dans les Pays-Bas au XVIe siècle; sa parenté

(1) La seule mention de ce nom qui ait été trouvée aux archives de Liège, est celle d'un L. Francisci, procureur, cité en 1573, dans les actes du greffe Berninolin, et encore ce nom se présente-t-il dans le corps de l'acte sous la forme Francheux.

Il y a eu des Francischi ou Franceschy à Anvers, qui furent alliés aux Severy, originaires de la province de Namur, où il existe encore des Franceschini.

avec Jacques Francisci, cité plus haut, est vraisemblable (1); Liége, qui appartenait à l'empire, eut ainsi sa part au mouvement industriel des Pays-Bas, favorisé par Charles-Quint.

Foullon (2), né à Liège en 1608, mort en 1668 (quoique son ouvrage n'ait été publié qu'au XVIIIe siècle), écrivait donc vers 1650, époque où fleurirent les verreries des Bonhomme, auxquelles il fait allusion; mais il mentionne, en outre, les péripéties antérieures, et le document de 1611, révélé par Houdoy, énonce, en effet, que vers 1607 « les fournaises qu'aultres ont voulu ériger..... à Liège, sont allé(es) en fumée. »

En rapprochant la saisie faite en 1571 de verres liégeois à la vénitienne du document de 1611, qui parle encore de la fabrication liégeoise à la vénitienne établie dans le pays de Liège, il semble impossible de méconnaître qu'il y a eu dans ce pays une verrerie artistique, indépendante de la verrerie

---

(1) Dans un Ms. d'Abry (comm. par M. Poswick), pp. 214 et 224, se trouve l'inscription funéraire d'un Nicolas Franci, décédé le 20 novembre 1659, époux d'Anne Jacob (église des Récollets à Liège). Les armes de l'époux sont analogues aux armes primitives des Rosen : un compas accompagné de 2-1 roses.

(2) Voici le passage de Foullon, dont la communication est due à M. S. Bormans: « Anno 1569. Sub Julium mensem est primum Leodii officina crystalli factitii, parte materiae de glarea mosana.

« Primus auctor *Nicolaus Francisci*, in parochia S. Nicolai.

» Id artificii postmodum, ob lites cum vicinis Belgis, tantisper omissum, dein resumptum, hodieque continuatur magno civitatis commodo et compendio. Quamquam modo mutato partim materia est et glareae mosanae vices melius supplet lucidum sabulum ex vicina Quinquemii silva (Quinquenbois) petitum. Quod cineribus filicinis figlinoque certae notae limo admistum, et in fornace percoctum, per artificem carpitur, tubuloque inflatur ac tenuatur et in quaslibet figuras forcipe flexum, pellucidi nitoris glaciem exhibet.

» Aiunt aliqui non limo, sed juncorum marinorum cineribus uti cristallifices. » Foullon, *Historia populi Leodiensis*, II, p. 292; voy. aussi Bouille (et non Bouillé, comme le porte la *Biographie universelle*), *Histoire de la ville et du pays de Liège*, II, p. 451.

purement industrielle des Colnet, à laquelle ne firent pas opposition les verriers italiens, les Mongarda et les Gridolphi, parce qu'il s'agissait de procédés d'un tout autre ordre : ils protestèrent, au contraire, constamment contre l'introduction des verres vénitiens de Liège, qui seuls portaient atteinte à leur spécialité (1).

Enfin, s'il est vrai que les Vénitiens avaient le monopole du « verre cristallin », comme le soutient M. Pinchart, on peut admettre que le « primum Leodii officina crystalli factitii » de Foullon exclut la fabrication du verre ordinaire, déjà installée à Liège, et s'applique à la première fournaise de cristallins à la vénitienne, établie à Liège en 1569.

Il n'est pas inutile de rappeler ici qu'en 1626, Gérard Heyne, dit des Preitz, et son gendre Marius faisaient travailler à Liège des maîtres italiens à la fabrication de cristallins, de verres dorés, de contrefaçon de pierres précieuses, enfin d'émaux de toutes sortes de couleurs (2).

Les Bonhomme, en reprenant les usines de Liège et en concentrant dans leurs mains la direction de celles d'Anvers, Bruxelles, Bois-le-Duc, Maestricht, etc., avaient donc été

---

(1) Parmi ces protestations, il en est notamment une, adressée aux archiducs en 1607, où il est allégué que « les fabriques *établies à Liège* ont suborné certains ouvriers de la fabrique d'Anvers et vendent leurs produits comme *produits de Venise..*, » (Voir Houdoy, p. 12). Voilà une articulation précise qui laisse peu de place au système que la verrerie liégeoise à la vénitienne daterait seulement des Bonhomme.

(2) Ce fait a déjà été signalé par moi en 1879, dans le *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 62, où je note comme bizarrerie l'inscription des verriers dans le métier des fabricants de mèches de chandelles. La raison d'analogie nous échappe aujourd'hui ; mais elle a présidé, à Middelbourg, à la formation d'une corporation des *Vettewariers en Glaskoopers* (des graissiers et marchands de verre). Voy. *Revue de numismatique*, 1874, p. 58.

attirés par une spécialité : la fabrication des verres de Venise, indépendante des autres fabrications en honneur aux Pays-Bas; cette fabrication, malgré l'avis de M. Pinchart, ils en ont été, non les initiateurs, mais les simples continuateurs.

Il n'est donc pas un des épisodes résumés par Foullon qui ne soit rigoureusement prouvé par les documents :

1° *Primum Leodii officina cristalli factitii :* la cristallerie établie en 1569 par l'Italien Francisci ;

2° *Id artificii ob lites cum vicinis Belgis tantisper omissum* : les saisies opérées aux Pays-Bas de verres liégeois de 1571 à 1607; en 1611, le cri de triomphe des verriers des Pays-Bas, que les fournaises de Liège s'en « sont allées en fumée » ;

3° *Dein resumptum* : la tentative de Gérard Heyne et Marius, en 1626, à l'aide d'ouvriers italiens ;

4° *Hodieque continuatur, magno civirtatis commodo et compendio :* la reprise, vers 1650, de toutes les usines liégeoises par les Bonhomme, contemporains de Foullon, qui les a vues florissantes.

Si les Bonhomme ne furent élevés officiellement qu'en 1691 et 1698 (1) au rang de chevaliers, ils appartenaient à une famille notable qui, depuis de longues années, plus d'un siècle, jouissait d'armoiries timbrées, ce qui, au moins dans les Pays-Bas, était considéré comme un privilège de la noblesse (2).

---

(1) Archives de Lefort, 1re série, au nom Bonhomme ; de Stein, *Annuaire*, 1880, p. 117. D'après les archives de l'Ordre équestre, dont les minutes avaient été conservées par le dernier secrétaire, de Warzée (coll. du chanoine Henrotte), l'anoblissement des Bonhomme date de 1680 ; leur diplôme de chevalier, accordé en 1691, fut entériné en 1695. Le titre de baron date de la fin du XVIIIe siècle.

(2) Edit d'Albert et d'Isabelle de 1616, art. 1 ; (Christyn), *Jurisprudentia heroïca*, I, p. 78.

Tandis que les recueils héraldiques font remonter les barons de Bonhomme ou Bounam, seulement au beau-père des deux sœurs de Glen, qualifié écuyer par Lefort, on rencontre déjà au XVIe siècle des Bonhomme ou Bounam, portant le même blason d'argent à un lion de gueules, soutenu d'or, à un sautoir de même : ces armoiries, imprimées sur un vase de grès de Siegburg, daté de 1595 (1), ont fait rechercher et retrouver un membre de cette famille, Jean-François Bonhomme, évêque et comte de Verceil et nonce apostolique, à Cologne, qui joua un rôle important en cette dernière ville, lors de la déposition de l'archevêque Gebhard Truchses de Waldburg, en 1583, puis à Liège, lors de la révocation de l'abbé de Saint-Laurent, en 1585, et qui mourut audit Liège, en 1587, en l'abbaye de Saint-Jacques.

A raison de sa date, ce vase de grès se rapporte sans doute à un autre membre de la même famille, qui aura continué à séjourner à Cologne pendant quelques années : peut-être s'agit-il de Pierre, qui mourut à Liège chanoine de la collégiale de Sainte-Croix (2), où son épitaphe, datée de 1617, le qualifie de « musicus clarissimus », il a, en effet,

---

(1) Mus. Walraf-Richartz, à Cologne: Exp. de Liège en 1881, VI, no 429. SIEBMACHER, dans le premier supplément de son *Grossen Wappenbuch*, comprend les Bonhomme parmi les familles rhénanes, en attribuant à cette famille le blason personnel du nonce, sommé d'un chapeau de prélat.

(2) Ce chanoine de Sainte-Croix ne doit pas être confondu avec un autre chanoine Bonhomme, du prénom de Jean, qui reçut en don une chaîne d'or des mains de l'empereur Ferdinand III et mourut octogénaire en 1667 ; il était le frère des verriers Jean et Henri Bonhomme, époux des deux sœurs de Glen (DE STEIN, *Annuaire*, 1880, pp. 114 et 118). Il y eut, du reste, plusieurs chanoines et prélats de la famille de Bonhomme; outre l'évêque de Verceil et l'évêque de Carpase (voir plus loin), on connaît encore un Henri-François de Bonhomme, né en 1656, mort en 1742, qui fut chanoine à Maestricht et protonotaire apostolique.

laissé des messes et des motets qui lui ont valu une place dans la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis (II, p. 266, v° Bonhomme).

On rencontre, en outre, un Léonard Bonhomme, bailly de Florinnes, qui figure en un acte du 16 mars 1580 aux œuvres de la cour féodale de Liège (faits par Charles de Glymes, seigneur de Florinnes, en faveur de Jean de Roly); mais il paraît distinct des Bounant (ou Bounam?) de Namur, qui portaient d'autres armes (1).

Enfin, les armoiries des Bonhomme figurent dans les quatre quartiers des aïeux de Jean Bonhomme, écuyer, né en 1583, et remontent donc au moins à 1525.

Les de Bonhomme continuèrent pendant le XVIIIe siècle à diriger les établissements verriers de Liège, comme on en trouvera la preuve plus loin. L'un d'eux, Jean-Maximilien, qui fut Bourgmestre, épousa, le 9 février 1668, Anne Valzolio, dont la généalogie nous est présentée par Lefort (2).

On y remarque que les Valzolio étaient originaires du Piémont : que l'un d'eux, Hubert de prénom, bisaïeul d'Anne Valzolio, vint s'établir à Valenciennes vers la fin du XVIe siècle, et épousa à Louvain une de Gregori ; que plusieurs membres de cette famille s'établirent en différentes localités : à Aix, Hoorn (Pays-Bas), Bruxelles, Dunkerque et en Espagne,

---

(1) Voy. les Archives héraldiques de LEFORT, à ce nom, 1re série, III, p. 351.

M. le chanoine Henrotte, dans son *Recueil d'épitaphes*, manuscrit, V, p. 212, donne l'épitaphe d'un curé de Tourinnes, du nom de Bonhomme, dont les armoiries constituent encore une autre variété.

(2) 3e série, aux noms Van Cutsem et Valzoli ; voy. aussi LOYENS, p. 503.

enfin que la belle-mère du Bourgmestre cité était une Adriani, d'origine italienne (1), établie à Maestricht.

Les verres à tige gaufrée, rubannée ou ondulée, portent dans certains inventaires de famille (2) le nom de *Valzolios*, et l'on attribue ce nom à un Valzolio, qui aurait été l'introducteur dans nos contrées de la fabrication à la vénitienne. Cependant, à moins qu'on ne considère les pérégrinations si nombreuses et si variées des Valzolio depuis le XVIe siècle, et leur établissement dans les centres verriers de Bruxelles, Maestricht, comme des indices à l'appui de cette tradition, il est à remarquer que jusqu'ici le nom de Valzolio ne s'est rencontré dans aucun des documents mis au jour, comme étant celui de directeurs de verreries ou même de simples « gentilshommes verriers » employés comme ouvriers.

Il est donc préférable de dater la dénomination des verres dits *Valzolios*, comme leur fabrication, seulement de l'époque du mariage de 1668 : il ne semble pas d'ailleurs qu'on puisse faire remonter au delà la fabrication desdits verres, qui dénotent une facture bien plus récente que celle des verres à ailerons.

Mais continuons à résumer ce qui concerne la verrerie liégeoise des Bonhomme et les relations de leur fournaise avec d'autres établissements du même genre.

En 1683, Guillaume de Bonhomme ou de Bounam est

---

(1) Loyens, *loc. cit.*, dit cette famille Adriani originaire de Spire, d'où elle était allée s'établir dans le marquisat de Montferrat, en Italie; il est à remarquer qu'Altare, siège (on l'a vu) d'une fabrication verrière importante, dépendait de Montferrat, d'où la possibilité de relations *verrières* entre les Valzolio et les Adriani.

(2) Lettre de M. le comte X. Van den Steen de Jehay, en date du 21 janvier 1883, qui a bien voulu me communiquer ce renseignement.

qualifié dans un acte de « dominus vitrariae praefectus (1). »

Lefort (2) nous met sur la trace de la fabrication verrière des de Bonhomme, pendant le XVIIe siècle et au commencement du siècle suivant et sur les relations de leur fabrique avec les établissements similaires.

Certain Martin Falleur, originaire d'Allemagne, vint s'établir à Liège en qualité de « gentilhomme verrier » et y travailla au « Mouton d'or », en la verrerie de Henri Bounam, père du bourgmestre cité plus haut; il quitta cet établissement pour s'engager en la verrerie des Hamandes, à Jumet, près de Charleroi, du pays de Namur, puis en celle de Noelle, appartenant à M. Condé (3), au faubourg de Charleroi, et mourut vers 1685 aux Hamandes.

La haute cour de Lodelinsart délivra aux enfants de Martin Falleur une attestation déclarant qu'il avait obtenu affranchissement, en qualité de gentilhomme verrier, et qu'il ne s'était jamais occupé d'autre art mécanique ou trafic que de verrerie.

Pierre Falleur, fils du précédent, compris dans cette attestation, était né aux Hamandes, en 1643; il travailla en cette usine, appartenant aux Colnet; il travailla aussi en la verrerie de Thy, près de Bousval, au Brabant wallon, en

---

(1) De Stein, *Annuaire*, 1880, p. 116.

(2) 3e série, cartons, au nom Falleur.

(3) Les Condé, des Androuins, Colnet, dont il est question dans les notes ci-après, étaient alliés les uns des autres, comme on le voit d'après les actes baptismaux de plusieurs des membres de la famille Falleur.

Jean Condé avait épousé une Colnet; leur fille Marie Condé s'était mariée à N. des Androuins; les enfants de ces derniers, Marie-Josèphe, Jean-Pierre et Marguerite des Androuins tinrent sur les fonts trois des enfants de Jean Falleur-de Colnet.

celle de Namur, appartenant à M. Libot, et enfin en celle de Noelle, déjà citée, devenue la propriété de M. des Androuins. Il vivait encore en 1723.

Jean Falleur était fils de Pierre ; il naquit en 1670 et épousa Élisabeth Colnet, née vers 1678 ; il travailla à la verrerie de la Noelle, en celle de Jeumont, près de Maubeuge (1), appartenant comme la précédente à M. des Androuins, et enfin, après la bataille de Ramillies, alla s'établir à Liège, en la verrerie de Léopold Bonhomme sur Avroi, où il était encore attaché en 1723.

Michel Colnet, père d'Élisabeth citée, avait travaillé à la verrerie de Spy (lire Thy), près de Bousval, puis aux Hamandes, et enfin à la verrerie de Léopold Bonhomme (2), à Liège.

Enfin, Guillaume-Joseph Falleur, fils de Jean et d'Elisabeth de Colnet, né en 1705, travaillait en 1723 à la verrerie de Calais, appartenant à M. des Androuins.

Léopold de Bonhomme était encore à la tête de la verrerie en 1736 ; le facteur de l'établissement s'appelait Canor.

Vers cette époque (1738 à 1743) parut l'ouvrage de Saumery : les *Délices du pays de Liège* ; mais l'industrie

---

(1) *Maubeuge* ne serait-il pas le *Ma....ge* qui a intrigué M. Pinchart, *loc. cit.*, p. 385 ?

(2) M. van de Casteele, p. 30 (2e édit.), cite trois autres membres de la famille de Colnet, gentilshommes verriers, qui de 1650 à 1655, s'engagèrent aussi chez les Bonhomme ; ils portaient les noms de Jacques, François et Robert.

Une capitation sans date de la paroisse de Sainte-Vérone (Véronique), à Liège, porte : « La Dlle Colnet sur Avroy, vingt stiers de froment pour la famille et pour celle du sr Pierre Colnet et pour celle du sr Jean-Jacques Colnet ».

Elisabeth de Colnet, fille de Michel, eut pour parrain le comte de Hornes.

Voy. au *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XIX, p. 472, d'intéressants détails, présentés par M. S. Bormans sur les de Colnet, gentilshommes verriers.

verrière échappa à cet auteur, qui, parmi les industries pratiquées par les Liégeois, cite la brasserie, la houillerie, la clouterie, l'armurerie, etc., sans dire un mot de la verrerie..., tant il est vrai que ce qui « crève les yeux » est souvent ce qu'on note le moins...

L'abbé de Feller fut plus clairvoyant : La verrerie des Bonhomme était passée depuis 1736 (l'année même où apparaît encore Léopold de Bonhomme), dans les mains de la famille Nizet (1), comme on le voit d'après une capitation de cette année pour la paroisse Sainte-Vérone : « l'avocat Nizet, maître de verrie sur Avroy, » et d'après un vitrail du Musée archéologique de Liège, où on lit cette double inscription :

MONSIEUR | DENIS NIZET | AVOCAT ET MAITRE | DE VERRERIES | 1743. MADEMOISELLE | JEANNE | LAMBERTINE | WILKIN SON ÉPOUSE | 1743.

De Feller (2) passa en 1761 à Liège, et il annota ce qui suit et qui démontre que l'industrie du verre était encore à cette époque une industrie essentiellement artistique : « Je vis à Liège à la verrerie de M. Nizet, sur le quai d'Avroy, tous les procédés de cet art, de beaux ouvrages de grand prix et que je n'ai vus que là. »

Jacques-Denis Nizet, né à Verviers vers 1690, émancipé le

---

(1) On peut être assuré que l'année 1736 est bien celle de la transmission de la verrerie d'Avroy des mains des Bonhomme dans celles de Nizet : M. le chev. X. DE THEUX, possesseur d'un beau manuscrit généalogique sur la famille Nizet, qui s'arrête en 1728 et dont les pièces annexées vont jusqu'en 1734, n'y a rien trouvé sur l'industrie verrière exercée par cette famille. (Lettre à M. S. BORMANS.)

(2) *Itinéraire ou voyages en diverses parties de l'Europe*, I, p. 5. La citation de ce passage est due à l'obligeance de M. le chanoine REUSENS.

10 septembre 1701, jurisconsulte et avocat à la vénérable Cour épiscopale de Liège, était fils de Henry-Charles Nizet, préloculeur à la Cour de Verviers, puis bourgmestre et commissaire de la même ville, et de Jeanne Graffart (1).

M. le chanoine Henrotte, du chapitre cathédral de Liège, se souvient d'avoir vu, dans sa jeunesse, des bouteilles portant à la panse le nom de Nizet, imprimé dans le verre.

Les *Valzolios* qui abondent dans les collections n'étaient rien de plus que de la fabrication courante, et comme la mode n'était plus aux verres à ailerons, c'est sans doute notamment aux verres travaillés à la pincette, dont on rencontre de nombreux exemplaires à Liège, que s'applique la mention de l'abbé de Feller.

Une capitation de l'an 1791 mentionne : « M. Denis Nizet, maître de verrie. Madame Anne-Catherine de Mélotte, son épouse. 2 domestiques. Une femme de chambre et une servante. »

Au commencement du présent siècle, la verrerie d'Avroy appartenait à Mme de Mélotte-Nizet : « Indépendamment des bouteilles de verre noir, dit Thomassin (2), on y fait toutes espèces de vaisseaux et d'ustensiles de verre blanc, assez beau, mais peu solide. Les produits en argent sont à peu près de 30 à 32 mille francs. »

---

(1) Rens. de M. l'avocat Ruhl, d'après un partage des biens dudit Henry-Charles Nizet, fait devant la Cour de Verviers en juin 1738. (Registre aux œuvres 436, p. 368).

(2) *Mémoire statistique du Département de l'Ourte*, p. 453 ; cet auteur cite en outre une verrerie au lieu dit *Paradis* (quai de Fragnée), où se trouvait une chapelle récemment démolie, qui contenait une sépulture de la famille de Bonhomme, et qui avait été érigée en 1736 par un prélat de cette famille, Nicolas de Bonhomme, né en 1682, chanoine de Saint-Lambert en 1721, évêque *in partibus* de Carpase en 1729, mort en 1763. (Rens. de M. Ch. de Thier.)

Le préfet Desmousseaux fait allusion à cette fabrication, lorsqu'il parle de verreries où l'on façonnait du verre *blanc et noir* (1).

Des personnes aujourd'hui vivantes (2) se souviennent d'avoir connu la verrerie d'Avroy en pleine activité ; mais on n'y fabriquait plus au présent siècle que du verre de qualité secondaire : les bâtiments qui constituaient la verrerie et qui servent aujourd'hui de logement à un grand nombre de locataires, appartiennent à la famille Fabri, dont un membre (3) épousa une Lahaut, fille d'un Lahaut de Mélotte, gendre de Mme de Mélotte-Nizet dont parle Thomassin ; ce Lahaut-de Mélotte fut garde d'honneur.

II

On sait, d'après les différents documents mis en lumière par M. Houdoy, que les privilèges accordés dans les Pays-Bas à la fabrication du verre à la vénitienne étaient seulement une protection contre les industries d'imitation : ce n'était pas, loin de là, une prohibition de la marchandise provenant directement de Venise.

Cela résulte des termes de la requête de Gridolphi en 1607 (4) : « il a plu à l'Empereur Charles et à Sa Majesté Philippe II, de douer les suppliants... de beaux et singuliers privilèges, parmi lesquels le principal est l'interdiction à

---

(1) *Tableau statistique du département de l'Ourte*, p. 47.

(2) Notamment M. Schoonbroodt, archiviste de l'État, établi à Liège depuis 1819.

(3) Frère de l'avocat Fabri-Mersch (beau-frère de M. Faider, procureur général à la cour de cassation).

(4) Houdoy, p. 12.

tout autre qu'à Gridolphi de fabriquer des voires de cristal et de les *contrefaire à la façon de Venise*, ainsi que la défense absolue d'importer et de vendre dans les Pays-Bas *tous autres verres faits à l'imitation de ceux de Venise.* »

Les impétrants ajoutent ces paroles caractéristiques : « Malgré ce privilège et cette prohibition, certains marchands, *au lieu de faire venir leurs verres de Venise* (1), les tirent à leur plus grande commodité des places les plus voisines, où l'on pratique de *contrefaire lesdits verres de Venise si ponctuellement qu'à grand peine les maîtres eux-mêmes sauraient juger la différence.* »

Voilà donc trois sortes de verres qu'on peut rencontrer dans nos collections :

1° Les verres vénitiens dont l'entrée était libre aux Pays-Bas ;

2° Les imitations vénitiennes d'Anvers et de Bruxelles, et plus tard de Liège, seules autorisées dans les Pays-Bas ;

3° Enfin les imitations vénitiennes des ateliers de Cologne, Mézières, Paris, Londres, etc., contre lesquelles on réclamait et on obtint protection.

Cette dernière catégorie de verre doit être la plus rare dans les collections de notre pays : en effet, les privilèges armaient les impétrants du droit de s'opposer à l'importation, leur donnaient le droit de visite à l'entrée, punissaient même de confiscation et d'amende les contraventions aux privilèges.

---

(1) M. Houdoy, p. 8, tire de ces paroles la conclusion très judicieuse que « les documents interdisant l'importation des verres en imitation de ceux de Venise, n'interdisent ni l'entrée dans les Pays-Bas, ni la vente des verres provenant véritablement de Venise. »

Quant aux verres provenant de Venise même, il est à remarquer qu'outre le risque et les frais du transport, ils coûtaient plus cher que les verres imités : certains concessionnaires de privilèges, tels que Miotti (1) s'engageaient à vendre leurs produits « un tiers moins que les verres qui s'amènent par deçà. »

De plus, les verriers privilégiés devaient s'engager, comme les frères Bonhomme le firent (2), à agrandir leurs établissements et même à en créer de nouveaux à l'effet d'empêcher « la courteresse et le manquement de provision suffisant pour fournir les marchants et particuliers de par deçà (des Pays-Bas), et pour prévenir toute matière de plainte. »

D'où la conclusion que, sauf de rares exceptions, tous les verres recueillis dans nos collections belges ont été fabriqués à Anvers, Bruxelles et Liège.

Mais contrôlons de plus près cette présomption d'origine belge des verres conservés dans les collections de notre pays.

Un premier moyen de reconnaître la fabrication des Pays-Bas serait la découverte de quelque album des profils ayant servi en nos anciennes verreries. Des démarches ont été faites à cet égard auprès des membres de la famille Fabri, successeurs des Nizet : elles sont malheureusement restées sans succès. Seulement M. le conseiller Fétis, membre de la Commission de surveillance du Musée royal d'antiquités de Bruxelles, se souvient d'avoir vu un album de ce genre, se rapportant peut-être aux verreries d'Anvers ou de Bruxelles. S'il parvient à en retrouver la trace, on pourra

---

(1) Houdoy, Docum. XI.
(2) Id., Docum. XXII.

s'édifier de plus près sur les types qui ont servi de modèles à nos anciens verriers.

Des fouilles ont été pratiquées utilement dans les dépendances d'établissements où l'histoire de l'industrie verrière nous apprend que se faisaient de nombreuses fournitures de verres artistiques de la fabrication des Pays-Bas : Houdoy affirme qu'on a trouvé une quantité considérable de débris de pareils verres dans les fosses de l'hôtel de ville de Lille. Combien plus intéressantes ne seraient pas des fouilles dans les dépendances des anciennes « fournaises » dont on connait la situation, comme « la Verrerie » du Vieux-Marché-aux-Grains, à Bruxelles, la « Verrerie » du quai d'Avroy, à Liège, etc., sauf toutefois à tenir compte du remploi des débris, dont peu de chose est perdu dans la fabrication verrière ; on ne peut compter, en effet, sur un résultat aussi fructueux pour les verres que pour les porcelaines, faïences, grès et terres cuites, dont les débris ne sont plus utilisables, tandis qu'il suffit de remettre la matière vitreuse au fourneau pour en tirer de nouveaux produits. On doit d'autant plus diriger toute son attention sur les débris qui se rencontreraient dans des fouilles, parce que les découvertes constitueraient la meilleure preuve de l'origine nationale des produits analogues.

Quant à l'analyse chimique de la matière du verre et à son aspect, il est difficile de poser à présent des conclusions positives.

Le verre véritable de Venise est en général plus clair et contient plus de bulles d'air; mais quant à la pesanteur spécifique, elle est à peu près la même : si certains verres de Venise sont plus légers que les verres des Pays-Bas et de

Liège, il se trouve aussi des verres de cette dernière espèce beaucoup moins pesants que les verres de Venise : tels sont les « verres de fougère », dont il sera reparlé plus loin.

Les oxydes métalliques n'ont guère été employés ni à Venise ni dans nos contrées, parce que le secret de fabriquer le verre dit aujourd'hui cristal, à base d'oxyde de plomb, que les Romains connaissaient (1), n'a guère été retrouvé qu'au XVIIIe siècle, et on n'a pas déterminé avec assez de certitude l'emploi de la soude ou de la potasse soit à Venise, soit dans les verreries à l'imitation de Venise, pour distinguer les produits des fabriques diverses; il est probable même que les verriers italiens employés hors d'Italie auront conservé les procédés de leur pays natal, tant pour l'ornementation que pour la composition même de la matière vitreuse.

Ceci doit être l'objet d'observations de plus près de la part des spécialistes; plus tard on conclura.

On pourrait s'égarer en attribuant à Venise les produits dont les ornements ont plus de netteté, parce que dans toute fabrication il y a des inégalités, des malfaçons : cependant, en cas de doute, la délicatesse du travail doit faire pencher la balance en faveur des véritables verres vénitiens.

La forme générale des vases de verre peut aussi se tirer des dénominations usitées dans les contrats des gentilshommes verriers avec les directeurs des usines. M. van de Casteele a relevé ces dénominations : ce sont des fluttes, restillons, masterlettes, beckers, pessens, sinelles, cibors, ourinals, coupes toumassines, des verres à bouttons, à haulte olive, à serpent, à buck, à chaisnette, à branches, à ondes,

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VIII, p. 279.

à escarbotte, à fleurs, à pilliers, à côtes, à trengle, à règles (1), bouteilles de Spa, verres à l'anglaise, à la façon : « des Altaristes », de Lille, de Venise, d'Allemagne, » etc.

On sait, du reste, que les verriers italiens et leurs imitateurs des Pays-Bas et de Liège (au moins depuis Gérard des Preits et Louis Marius), se livraient aussi à la fabrication des « émaux, verres de couleur et matière de pierrerie » (2).

La façon d'Allemagne (verres dits *roemers*, *rheumers*, *rheumeurs*) était aussi un des objets de la fabrication des Bonhomme. On a déjà vu ci-dessus qu'ils attirèrent chez eux les Allemands Falleur ; dès 1650, on voit qu'ils s'attachèrent d'autres Allemands, du nom de Müller, Layenne, Engelhart, Gundelach, Wentzell, Kaufell, Knevel, etc., auxquels il faut joindre les Falleur nommés ci-dessus (Pfahler?), pour entretenir l'usine qu'ils avaient acquise des frères Noël et Jacques Furnon, et où se fabriquait la spécialité des verres allemands. Des « remeurs verdes » analogues à nos verres à boire le vin du Rhin, ont donc été façonnés aussi à Liège.

Il existe des traces de fabrication dans les Pays-Bas de verres de ce genre ; un inventaire de 1570 contient la mention suivante se rapportant sans doute à la fabrication liégeoise :

« Un *rumer* vert encassé en ung pied d'argent doré et

---

(1) Plusieurs de ces formes ne sont pas douteuses : les verres *à serpent* sont les verres à ailerons formés de corps de dragons entrelacés, à tête couronnée d'une crête ; les verres *à buck* (buyk = ventre) sont les verres à large panse ; quant aux verres *à chaînette*, le Musée de Bruxelles a été, en mars 1883, en négociation au sujet d'un magnifique verre portant huit chaînettes mobiles composées d'anneaux de verre bleu. Ce vase appartient aujourd'hui au Musée de Düsseldorf.

Tout cela devra être étudié de plus près dans les catalogues.

(2) Voy. ci-dessus, p. 148, et VAN DE CASTEELE, p. 12 (2e édit.)

couvercle de meisme, armoyé des armes de la dame de Buren (1). »

Parfois l'on peut trouver des preuves plus certaines dans les inscriptions ou les armoiries gravées ou dans les formes spéciales correspondant à des usages flamands ou hollandais, comme les *Hansje in de Kelder* (2), pour boire à la future maternité des jeunes épouses (verres où un petit personnage venait se montrer quand la coupe était vide), ou comme les *Molenbekers*, verres à moulin, qui se faisaient également en orfévrerie : « après avoir vidé son verre, dit Houdoy, le buveur devait donner la preuve de la puissance de ses poumons en faisant tourner les ailes mobiles du moulin, qui inscrivaient sur un petit cadran *ad hoc* la force de souffle plus ou moins grande déployée par le buveur. »

Il est à remarquer cependant que les *Hansje in de Kelder* et les *Molenbekers* correspondent à des usages plutôt hollandais que flamands, et que si les verreries d'Anvers et Bois-le-Duc ont travaillé pour les Provinces-Unies, ce qui n'est pas douteux, il est cependant certain qu'il a existé en Hollande une fabrique de verres établie par des Anglais au XVIIIe siècle (3).

Il est donc douteux qu'on puisse attribuer exclusive-

---

(1) Houdoy, p. 27.

(2) J'aurais traduit cela simplement par le « petit Jean qui est encore dans la cave. » (Jean employé à titre de prénom général, comme dans « Jean qui rit, Jean qui pleure, » etc). Il paraît que je me serais trompé et que *Hansje* vient de *hanse*, *hense*, société, réunion, d'où *hanséatique*, etc. (*Revue belge de numismatique*, 1874, p. 150) : cela n'est-il pas cherché un peu loin?

(3) Renseignements communiqués à M. Van Mansfeld (cité ci-après), par le célèbre collectionneur Enschede, d'Amsterdam (voir sur la collection de ce dernier un article de M. Havard, publié sur l'Exposition rétrospective d'Amsterdam dans la *Gazette des Beaux-Arts* d'août 1873.

ment à la fabrication belge tous les verres portant des devises hollandaises ou des armoiries des Provinces-Unies ; l'attribution doit être restreinte aux vases fabriqués au plus tard au XVIIe siècle.

Il va de soi qu'un moyen de distinguer les verres d'origine flamande est celui que fournissent les représentations figurées sur les objets eux-mêmes.

S'il s'agit d'émaux cuits avec le verre, il est à peine besoin de faire remarquer l'inadmissibilité du système qui consisterait à supposer la commande à Venise de verres non ornés, pour les faire décorer dans nos contrées : l'ornement se fait en général au lieu même de la fabrication, et puisque nous savons qu'il y avait en Belgique des fournaises à faire le verre, où l'on imitait les modèles vénitiens, en les vendant à meilleur marché qu'à Venise, il est inutile de supposer un détour.

Quant aux dessins gravés au diamant ou autrement à la surface des verres, elle pourrait plus facilement se concevoir opérée ailleurs qu'au lieu de production ; mais encore une fois pourtant, pourquoi ce détour?

C'est dire que l'on repousse ici la singulière supposition du catalogue des verres du Musée britannique (1) : que le plus grand nombre de verres qualifiés flamands ou allemands ont été fabriqués à Venise, pour les marchés fla-

---

(1) NESBITT, *Catalogue of the collection of glass, formed bij Felix Slade*, 1871, pp 152 et 440.

Plusieurs des vases de verre du British Museum proviennent de la collection d'Huyvetter, à Gand ; pour les reconnaître, il y aura lieu d'étudier les acquisitions faites à la vente du 20 octobre 1851, par MM. Farrer et Forrest, de Londres. (*Souvenir du cabinet de feu M. Joan d'Huyvetter*, contenant les prix et les noms des acquéreurs.)

mands et allemands, et ensuite décorés sur place au lieu d'exportation.

On attribue donc ici, sans hésiter, à la fabrication des Pays-Bas :

1° Le vase de la collection Slade, avec les armes des 17 provinces, daté de 1655 (1);

2° Le vase à la vénitienne qui a été signalé à M. Houdoy (2), comme existant au Musée de Bruxelles, vase sur lequel se trouverait le blason de la ville d'Anvers;

3° Un verre émaillé avec personnages et enseigne de verrier, du commencement du XVIIe siècle, inscription avec un nom de famille encore porté à Anvers, et qui se retrouve aussi sur les vases de grès de Raeren de la même époque : OM DAT DEN WYN SMAECT WT GELASEN. ENDE DIE SWAER SPYSE DOET V(ER)TEIREN. SOO WIL ICK LVSTICH VOOR ALLE BASEN. MET DESE COOPMANSCHAP MY GENEIREN . CORNELIS DE WALE 1602 IVLY . 24 (3);

4° Grand verre avec couvercle, portant sur la coupe deux vues gravées de la ville d'Anvers et l'inscription : OP HET WELVAREN VAN DE NEGOTIE (4).

Un autre moyen de déterminer l'âge des verres anciens avait été préconisé par Houdoy.

« Que l'on examine, dit-il, au point de vue spécial qui

---

(1) *Ibid.*, pl. I, fig. 254 et suiv. Voyez aussi *Catalogue du musée de Cluny*, n° 2270.

(2) L'auteur de la désignation est M. PINCHART (Rens. de M. FÉTIS) : on recherchera de plus près ce vase lors de la revision prochaine du catalogue des verres du musée de Bruxelles, où le verre en question n'est pas mentionné.

(3) *Exposition nationale de* 1880, E, n° 138. Collection de M. Léopold De Wael, bourgmestre d'Anvers.

(4) *Ibid.*, n° 140. Collection du prince E. de Caraman-Chimay.

nous occupe, toutes les œuvres des peintres des Pays-Bas du XVIe et du XVIIe siècle, depuis les tableaux religieux de Van Orley et de Jean Mostaert jusqu'aux scènes bachiques de J. Steen, sans oublier les peintres de natures mortes, si nombreux en Flandres, et l'on sera frappé de la forme gracieuse ou originale des verreries, dont la représentation existe dans ces peintures. Ce ne sont pas seulement les élégants cavaliers, les belles dames aux robes de satin, représentés par Metzu, Terburg ou Teniers, qui se servent de buires délicates, de coupes légères ; il n'est pas jusqu'aux ivrognes endiablés des peintres de cabaret, qui ne tiennent en leurs gros doigts de fins calices à la tige fragile (1). Ceci est un témoignage irrécusable de l'influence que l'industrie vénitienne avait exercée sur la fabrication des verreries indigènes. L'école des Pays-Bas, école réaliste (2) par excellence, qui ne se faisait nullement scrupule de copier la trivialité ou la laideur humaine, ne se serait certainement pas donné la peine d'inventer pour des *accessoires* des types de verrerie qu'elle n'aurait pas eus habituellement sous les yeux. »

M. Houdoy fait remarquer que la forme vénitienne s'est modifiée dans nos contrées :

« Il faut ajouter, dit-il, que si l'art vénitien avait enseigné aux verriers flamands à donner à leurs verres à boire la légèreté et l'élégance, s'il leur avait appris à les décorer de pâtes et d'émaux colorés, ces artisans, sous l'influence de

---

(1) M. Houdoy accumule les exemples de verres représentés sur les tableaux de l'école flamande et hollandaise.

(2) Entendons-nous et disons « exacte » pour ne pas donner au mot « réaliste » l'extension qu'il a reçue depuis quelques années.

besoins spéciaux, modifièrent les formes primitives importées de Murano. Aussi, outre les aiguières délicates, les coupes peu profondes, au pied orné de mascarons, comme des œuvres d'orfévrerie, en sus des calices étroits, destinés aux vins de France et d'Italie, ils durent modeler les cornets géants et les gobelets cylindriques analogues aux vidrecomes allemands, dans lesquels on versait à flots toutes les bières du pays. »

Et M. Houdoy conclut : « pour établir la série de ces transformations successives des formes primitives, il faudrait, dans une suite de dessins, relever chez tous les peintres des écoles des Pays-Bas, et en suivant l'ordre chronologique, d'après la date des tableaux, toutes les verreries représentées; on aurait ainsi l'histoire graphique des produits des usines du pays, ce qui permettrait de classer méthodiquement les échantillons encore nombreux qui ont survécu : ce serait là une œuvre facile à réaliser. »

C'est dans cette pensée que M. le Ministre de l'intérieur, pour permettre à l'Exposition nationale de 1880 d'exhiber le plus de spécimens de l'ancienne industrie verrière, chargea un artiste distingué, M. Jacques Van Mansfeld (1), d'une mission en Hollande, en Belgique et dans la Flandre française, pour y copier sur les tableaux de l'école hollandaise et flamande les modèles de tous les verres qui y ont été représentés.

Cette collection de verres dessinés a figuré dans les vitrines de l'Exposition de 1880, sous le n° 150 (E), et après l'Exposition l'album est entré dans la Bibliothèque du

(1) Attaché à la direction du Palais de justice à Bruxelles.

musée d'antiquités de la porte de Hal. Malheureusement l'œuvre est restée incomplète, et pour lui permettre de porter tous ses fruits, il conviendrait d'y comprendre les nombreux verres figurés sur les tableaux flamands et hollandais des musées de Londres, Paris, Cologne, etc.

Enfin, voici quelques indices de fabrication liégeoise :

Les verres de Liège ont leur pied pourvu d'une sorte de rebord formé à quelques millimètres du tour par un cercle concentrique marqué dans la pâte vitreuse : il est vrai que des verres récemment acquis par le musée d'antiquités de Bruxelles à Cologne présentent le même caractère.

En outre, à Liège, il est de tradition que le verre *frézé* (1) est le verre spécial pour le vin de Bourgogne. Si la *frézure* concorde avec des ornements à la vénitienne, on peut être certain qu'il s'agit d'une imitation vénitienne provenant des fabriques liégeoises.

N'oublions pas les « verres de fougères » qu'on rencontre dans quelques collections, verres d'une légèreté extrême, malgré leurs dimensions, et qu'une tradition, qui n'est pas fondée, affirme avoir été faits de cendres de fougères.

Cette dénomination de « verres de fougères », qui s'est perpétuée jusqu'à nous, indique une origine belge : nous constatons, en effet, dans un privilège obtenu en 1743, par un membre de la famille de Colnet, pour la fabrication des verres de cristal, qu'il est dit que cet industriel avait « hérité de ses ancêtres l'art de fabriquer des verres de fougères » (2).

(1) *Frézé* veut dire *grêlé* (piqué de la petite vérole). Il existait plusieurs verres *frézés* à ailerons dans la collection Minard, vendue en mai 1883 ; mais les prix désordonnés qu'ils ont atteints (500 francs pour un de ces verres, le seul qui fût bien intact) a empêché le Musée de Bruxelles de les acquérir.

(2) *Ann. de la Soc. archéol. de Namur*, XII, p. 38.

Il paraît probable qu'il y a une relation entre la dénomination ancienne et celle d'aujourd'hui et qu'elles se rapportent toutes deux aux mêmes produits.

Voilà quelques observations que j'ai cru utile de rassembler pour les soumettre aux spécialistes qui seront appelés à classer prochainement les beaux verres du Musée de Bruxelles. En ce moment, je le répète, on n'y rencontre que des « *verres de Venise et d'Allemagne*, » tandis qu'il est certain qu'on a fabriqué dans nos contrées un très grand nombre de verres à la façon de Venise et d'Allemagne à partir du XVIe siècle. Je pense même qu'à l'aide des inventaires des princes, déjà compulsés en partie, par MM. Houdoy et Pinchart, on ne tardera pas à démontrer que, même avant l'imitation des verres à la vénitienne, on se livrait dans nos contrées à la fabrication de verres de formes artistiques.

Vous le voyez, Messieurs, on en connaît un peu plus aujourd'hui sur la verrerie à la vénitienne qu'à l'époque assez récente où M. Henne écrivait son *Histoire de la Belgique sous le règne de Charles-Quint* (1) : y confondant les verres et les vitraux, cet auteur disait que la principale industrie des Pays-Bas était la fabrication de *verrières à la vénitienne;* c'est ainsi qu'il traduisait *vitrariae*, expression qui signifie verreries et qui se trouve, avec ce sens, en d'anciens documents.

J'ai l'honneur, etc.

Liège, janvier 1883.

H. Schuermans.

---

(1) Ouvrage publié en 1866, IV, p. 251.

NOTICE

SUR LA

Croix conservée dans la chapelle de la Ste-Croix

A GOYCK

Aux limites orientales des communes de Meerbeke et de Neygem s'étend, sous le village de Goyck, le vaste hameau dit de *Woestyne*, au milieu duquel s'élève la chapelle de la Sainte-Croix.

La tradition porte que ce sanctuaire doit son origine à une croix qu'au XIIIe siècle le chien d'un berger y déterra sous une haie, et qu'en souvenir de cet événement on bâtit en cet endroit la chapelle actuelle, où la croix est l'objet d'une dévotion particulière (1).

Cette croix, échappée jusqu'ici à la connaissance et à l'appréciation des archéologues, est, à notre avis, d'une certaine importance pour l'histoire de notre art national. Nous en donnons un dessin d'ensemble, réduit au tiers de la grandeur, et quelques détails en grandeur réelle. Pour une pièce de cette valeur rien ne peut être négligé : il serait, en effet, difficile de trouver dans nos musées et dans nos expo-

(1) ALPH. WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles*, t. I.

sitions d'art rétrospectif un objet de l'espèce plus complet, plus harmonieux et d'une expression plus religieuse.

Cette intéressante croix de maître-autel, pouvant se détacher de sa base, est de cuivre rouge, entièrement ciselée, gravée et autrefois richement dorée. Sa hauteur totale est de 630 millimètres ; la largeur de la branche de 225 millimètres. Elle se compose d'un pied elliptique à quatre lobes, d'une tige ornée de deux nœuds hexagonaux, du crucifix proprement dit et de deux branches, qui s'épanouissent de la base de la croix.

Sur le pied formant une quatre-feuilles, soutenu par quatre pattes d'animal ornées de griffes, et de chaque côté de la tige se trouvent agenouillés un homme et une femme, probablement le seigneur et sa dame qui firent faire la croix. La femme, coiffée d'un voile, a le visage entouré d'un linge et la taille cachée sous un ample manteau. Elle tient les mains jointes et la tête élevée vers le Christ. L'homme regarde plus de face ; il porte les cheveux longs et bouclés. Ses vêtements se composent d'un capuchon très pointu tombant sur le dos, d'un habit à fausses manches touchant à terre et d'une espèce de caleçon maintenu autour des reins par une ceinture, à laquelle est suspendue une escarcelle.

Ces personnages ont à côté d'eux leurs armoiries, doublement représentées sur des écus incrustés d'émail champlevé. Ceux à la droite de l'homme et devant la tige portent : de gueules à la bande ondée d'or, et cantonnées à senestre de sinople, à la croix recerclée d'or. (Pl. 2). Ceux placés à côté de la femme et derrière la tige sont écartelés d'azur à la bordure, 1 et 4 de gueules à 11 billettes d'or, et 2 et 3 d'or à trois cœurs de sable placés 2, 1. Une guirlande

formée d'arcatures trilobées et ornées de trèfles circule sur les bords du pied.

La tige, formant à la base une petite pyramide tronquée, couverte d'imbrications et surmontée d'un nœud hexagonal, devient conique à la poignée et forme une douille qui permet à la croix de se détacher du pied et, étant mise sur une hampe, de servir de croix processionnelle. Cette partie porte un second nœud, plus considérable que l'autre, d'où s'élève le crucifix.

La croix proprement dite, dont les extrémités sont fleurdelisées, est littéralement couverte de ciselures, de gravures et décorée de médaillons en relief.

L'image de Notre Seigneur, ayant 90 millimètres de longueur sur 67 millimètres de largeur, est attachée par trois clous à la croix. La tête, sans couronne, est inclinée sur l'épaule droite ; les bras sont arqués, les jambes contractées, les genoux en saillie et les pieds superposés. Un *perizonium*, pendant du milieu du corps, descend jusqu'aux genoux.

Sur un médaillon carré, ciselé au centre de la croix, se trouve un cercle crucifère, qui sert de nimbe au Christ. Le titre, placé entre deux filets, porte le monogramme : I H S.

Des extrémités de la croix, bordées de filets perlés, se détachent en relief sur des quatre-feuilles, les emblèmes des quatre évangélistes. L'aigle occupe le sommet ; à la droite du Christ se voit le veau ; à la gauche le lion et au bas l'homme. Ces emblèmes, d'un travail peu correct, sont nimbés, portent des ailes et sont munis de *philactères* aux noms des évangélistes qu'ils représentent. L'inscription portée par l'aigle est très lisible ; celles des autres animaux sont fort peu marquées.

Deux branches supportant chacune une statuette de 82 millimètres de hauteur se projettent de la base de la croix : l'une représente la sainte Vierge vêtue d'une robe et d'un voile magnifiquement drapés ; l'autre est saint Jean appuyant la tête sur la main droite et tenant de la gauche, cachée sous les plis de son manteau, un livre. Ces statuettes, ainsi que celles du pied de la croix, sont fort remarquables comme pose et comme travail, d'après les règles de l'iconographie.

Tels sont les détails et l'ensemble de la face principale de ce petit monument de l'art gothique. Le dessin de quelques détails est incorrect, mais l'ensemble forme un tout d'un aspect agréable.

Voyons maintenant le revers, qui a aussi une certaine valeur.

La tige et les bras de la croix sont entièrement ciselés : ils portent des rinceaux composés de feuilles de vigne et de grappes de raisins. Un médaillon central, en forme de quatre-feuilles et en haut-relief, représente le Christ comme juge des vivants et des morts. Assis sur un banc, les pieds posés sur terre, il a les bras levés comme pour montrer les plaies de ses mains. La tête est ornée d'un nimbe crucifère et le corps, à moitié couvert d'un manteau bordé de franges, présente la poitrine à découvert (Pl. 3).

Aux quatre-feuilles, occupées par les emblèmes des évangélistes sur la face principale, correspondent, au revers, des ciselures qui ont trait au jugement dernier. Au sommet est gravé un ange nimbé et ailé sonnant de la trompette et appelant les morts devant le Juge suprême ; au bas, un homme sort de son tombeau, levant les mains jointes vers le Sauveur du monde (Pl. 3).

Les extrémités des bras de la croix sont occupées par deux autres anges nimbés et ailés comme celui d'en haut. Tous deux portent des instruments de la passion et semblent accompagner le Sauveur. Celui à droite tient la croix et celui à gauche la lance et la couronne d'épines (Pl. 4).

L'œuvre a un peu souffert : deux des pattes primitives, qui soutenaient le pied, sont remplacées par des pattes en fer très mal imitées. La branche que saint Jean surmonte est cassée, mais une branche auxiliaire en fer d'un travail intelligent a rejoint les côtés fracturés. Soit pour redorer ou pour tout autre motif, le Christ et quelques médaillons ayant été ôtés, la remise s'est faite très défectueusement au moyen de clous de fer d'un travail grossier. Par cette opération, l'image du Christ a perdu les orteils : le clou ayant déformé le pied.

Excepté ce que nous venons de mentionner, rien ne manque à ce précieux objet. Il est même étonnant qu'il n'ait pas plus souffert et du temps et des hommes.

Assigner l'époque précise à laquelle cette œuvre a été produite serait difficile. Les noms des familles portant les armoiries représentées sur le pied de la croix, nous renseigneraient à ce sujet ; mais toutes nos recherches faites à ce sujet n'ont abouti à rien. Néanmoins nous la croyons du XIIIe siècle, parce qu'elle nous semble conçue et travaillée d'après les règles iconographiques et la tradition de ce temps.

En effet, la croix est fleurdelisée ; les emblèmes des évangélistes avec leur nimbe, leur *philactère* et leurs ailes sont parfaitement à leur place ; le Christ, la tête inclinée du côté droit, a les bras arqués ; le *perizonium* autour des reins et les pieds perforés d'un seul clou à la manière fla-

mande. Enfin, sans parler des sujets allégoriques représentés au revers, tout ce qui caractérise les croix de cette époque se trouve dans celle-ci.

Quoique la date de l'érection de la chapelle de la Woestyne soit inconnue, celle-ci existait déjà au XIIIe siècle, quand la paroisse de Goyck se trouvait sous la juridiction des évêques de Cambrai. Non seulement son style trahit cette époque, mais les archives de l'église portent : qu'en l'an 1300, le pape accorda des indulgences à gagner dans ladite chapelle où, comme s'exprime l'évêque Egide de Collemède, il arrivait beaucoup de miracles à l'occasion de la reconstruction de ce sanctuaire (1).

Plus tard, cette chapelle a été érigée en chapellenie, mais ici encore l'année nous est inconnue.

Un nommé Josse Van Eeckhoud y fonda en 1449, en l'honneur de la Sainte-Croix, la messe du vendredi, qu'on y célébra hebdomadairement jusqu'à la suppression.

A l'intérieur de la chapelle on remarque un bel autel de l'ordre composite construit en 1635. La frise est ornée de deux blasons : l'un porte une croix; les cantons 1-4 ont trois barres; les cantons 2-3 une grue. L'autre blason porte une tour.

La peinture qui couvre ces pièces héraldiques ne nous permet pas d'en donner les émaux.

Le retable représente un beau Christ gothique attaché à une croix moderne. Il n'y a pas de doute qu'autrefois il occupait une croix pattée ornée des emblèmes des évangélistes.

---

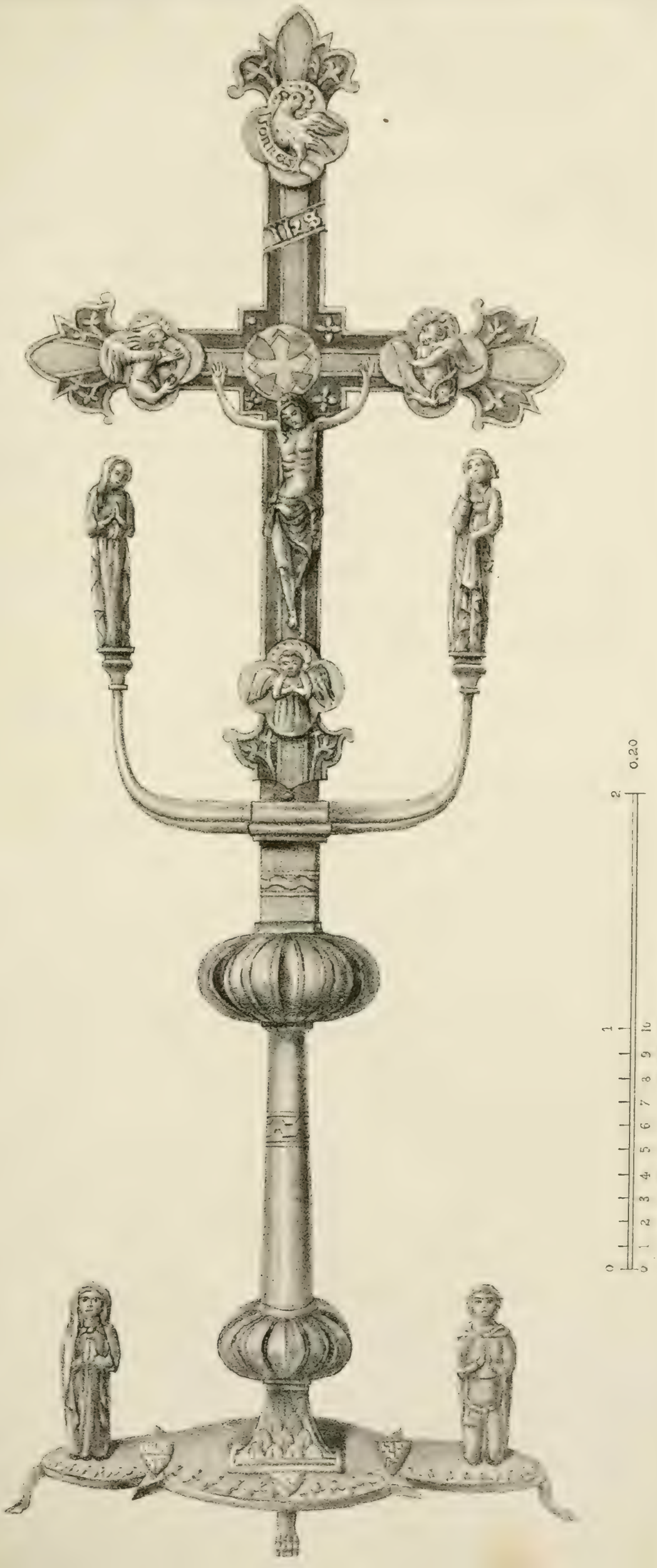
(1) Van Lens, *Manuale universale fundationum in ecclesia parochiale de Goyck*. 1838. *Art. De sacello Sanctæ Crucis in Eremo.*

Pendant la domination française, les biens de la chapelle, administrés jusque-là par une commission composée du seigneur, du curé, du bourgmestre et des échevins de la localité, furent confisqués. La chapelle avec le terrain, grand 17 ares 70 centiares, fut vendue par le gouvernement de la République et adjugée aux sieurs J.-B. De Vos, de Bruxelles, et Jean Vanschepdael, de Goyck.

En 1843, suivant acte passé devant le notaire Vanden Eeckhoudt, résidant à Lennick-Saint-Quentin, le bureau de bienfaisance de Goyck acquit, au prix de 520 francs, la chapelle, y compris les meubles. Il est actuellement propriétaire de l'immeuble et garde religieusement la précieuse croix qui a fait l'objet de cette notice.

L'Abbé Gentil Vande Vyvere.

Meerbeke, 22 juin 1883.


0
1
2
0.20
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

G. Lavalette del.

PL. 4.

G. Lavalée del.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

Le 12 mars 1883, la Commission a eu le regret de perdre un de ses membres effectifs, M. Julien-Etienne Rémont, architecte, à Liège.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 10, 17, 23, 24 et 31 mars; des 6, 7, 13, 14, 19, 21 et 28 avril; des 5, 12, 15, 19 et 26 mai; des 9, 16, 22, 23 et 30 juin 1883.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° Le dessin d'une verrière à placer dans l'église d'Herenthals (province d'Anvers), aux frais de Mlle de Limpens ; Église d'Herenthals. Verrière.

2° Les dessins de quatre verrières destinées à l'église de Thisnes (province de Liège) ; Église de Thisnes. Verrières.

3° Le projet d'une verrière, donnée par les époux Jules Duesberg, à l'église de Saint-Remacle, à Verviers (même province) ; Église de Saint-Remacle, à Verviers. Verrière.

Église d'Elewyt. Verrière.

4° Le croquis du vitrail représentant le *sacrifice d'Abraham*, destiné à l'église d'Elewyt (Brabant) et donné par un bienfaiteur anonyme ;

Église de Sainte-Walburge, à Bruges. Verrières.

5° Les quatre verrières placées dans l'église de Sainte-Walburge, à Bruges (Flandre occidentale) ;

Église de Saint-Martin, à Hal. Verrières.

6° Les deux verrières restaurées par M. Verhaegen, dans le chœur de l'église de Saint-Martin, à Hal (Brabant) ;

Église de Mendonck. Peintures murales.

7° Le projet relatif à l'exécution de peintures murales dans le chœur de l'église de Mendonck (Flandre orientale) ; la dépense en sera couverte par le bourgmestre, M. Van Overloop ;

Église St-Barthélemy, à Grammont. Peintures décoratives.

8° Le carton des peintures décoratives de la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église de Saint-Barthélemy, à Grammont (Flandre orientale) ;

Église de Wonck. Remplacement d'anciennes toiles.

9° Le remplacement d'anciennes toiles sans valeur, d'un caractère purement décoratif, encastrées dans les boiseries du chœur de l'église de Wonck (Limbourg), par des sujets religieux.

Églises de Zèle et de Rymenam. Peintures murales.

La Commission repousse les projets présentés pour l'exécution de peintures murales dans les églises de Zèle (Flandre orientale) et de Rymenam (province d'Anvers), projets qui constituent un peinturlurage sans caractère, auquel un simple badigeon serait préférable.

Le Collège approuve :

Églises de Lendelede et de Tourneppe. Chemins de la croix.

Les projets de chemins de la croix pour les églises de Lendelede (Flandre occidentale) et de Tourneppe (Brabant) ;

Église de Buggenhout. Calvaire.

Le remplacement de l'ancien calvaire de l'église de Buggenhout (Flandre orientale) par un nouveau dû au ciseau du sculpteur Ch. Janssens ;

Le placement à l'entrée du chœur de l'église de Bellecourt (Hainaut) d'une statue du Sacré-Cœur de Notre-Dame, destinée à faire pendant à une figure du Sacré-Cœur de Jésus; Église de Bellecourt. Statue.

La proposition du conseil de fabrique de l'église de Berchem (Anvers), appuyée par le Comité provincial des correspondants, d'aliéner d'anciennes statues sans valeur; Église de Berchem.

Le modèle de la statue représentant la Sculpture, par M. Georges Geefs, pour le couronnement de la façade du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles; Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Statue.

Le projet proposé pour le placement, au marché de la Madeleine, à Bruxelles, du buste de feu l'architecte J.-P. Cluysenaar; Marché de la Madeleine, à Bruxelles. Buste.

Une nouvelle série de seize statuettes coulées en bronze pour la décoration du square du Petit-Sablon, à Bruxelles, ainsi que les modèles des figures les *tailleurs* et les *brodeurs et pelletiers*, par M. Cattier, et les *ceinturonniers*, par M. Van Rasbourgh. Square du Petit-Sablon, à Bruxelles. Statuettes.

— Une nouvelle esquisse, présentée par M. Mignon, pour la décoration de la terrasse de l'île du Commerce, à Liège, est approuvée avec éloges. De nouveaux remaniements sont demandés aux maquettes soumises par MM. De Tombay et Halkin, pour compléter cette décoration. Terrasses de l'île du Commerce, à Liège. Décoration sculpturale.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

1° Le projet dressé par M. l'architecte Delacenserie pour la restauration de l'ancien hôtel Gruuthuuse, à Bruges, que l'autorité locale se propose de convertir en musée archéologique; Hôtel Gruuthuuse, à Bruges.

Halles de Bruges. 2° Le plan dû au même artiste pour la restauration du chéneau sud des halles de ladite ville ;

Hôtel de ville de Bruxelles. 3° Le dessin de la façade latérale est de l'hôtel de ville de Bruxelles, dont M. l'architecte Jamaer évalue la restauration à 500,000 francs. Le Collège voit avec plaisir qu'on accorde dans ce chiffre un prix rémunérateur pour la statuaire. Il croit devoir signaler l'avantage qu'on trouverait ici, comme pour les statues du square du Petit-Sablon, à demander à un artiste un projet d'ensemble de cette décoration, pour éviter à la fois les redites et les disparates où tombent des artistes travaillant isolément ;

Hôtel de ville d'Hoogstraeten. 4° Les travaux de restauration effectués récemment à l'hôtel de ville d'Hoogstraeten et dont quelques membres correspondants du Comité provincial d'Anvers ont constaté l'entière réussite.

Des travaux imprévus dont la dépense s'est élevée à fr. 1,980-68 ont dû être exécutés; ils comprennent principalement le renouvellement complet de la couverture en ardoises du versant ouest du toit, qu'on avait cru pouvoir se borner à réparer; la reconstruction de plusieurs parties des murs extérieurs, qui ont dû être refaites par suite de leur mauvais état, enfin le remplacement du garde-corps du perron. Il y aura lieu, en conséquence, pour le département de l'intérieur, d'intervenir dans cette dépense supplémentaire ;

Ruines du château de Crèvecœur, à Bouvignes. 5° La soumission du sieur Laby, pour l'entreprise des travaux de consolidation des ruines du château de Crève-Cœur, à Bouvignes, qui offre un rabais de 2 p. c. sur les prix du devis estimatif ;

Institut anatomique à Liège. 6° Les plans dressés par M. l'architecte provincial Noppius pour la construction d'un institut anatomique à Liège. Il est

à regretter toutefois qu'on ait persisté à conserver pour cet édifice le style gothique civil qu'un premier examen avait fait critiquer ; l'attention de l'auteur a été appelée aussi sur le peu d'épaisseur des murs et sur la combinaison adoptée pour certaines charpentes qui devront encore être remaniées avant l'exécution ;

7° Le projet relatif à l'achèvement des travaux de restauration des halles d'Ypres ; Halles d'Ypres.

8° Les plans relatifs à la construction d'un hôpital à Jodoigne, sous la réserve que la chambre des morts qui fait corps avec les locaux de l'établissement devra en être éloignée le plus possible. Hôpital de Jodoigne.

— Consultée par M. le Ministre de l'intérieur sur le projet soumis à l'approbation du Gouvernement, en vue de la construction d'un Palais des Beaux-Arts, à Anvers, la Commission constate que cet important projet donne lieu à des critiques sérieuses. Il comporte l'alliance de deux styles qui se contrarient mutuellement et ce mélange se traduit par un manque complet d'homogénéité, par des complications coûteuses et des disproportions d'un fâcheux effet. Quant à la dépense, le Collège est d'avis que le chiffre de 2 millions de francs sera de beaucoup dépassé par l'exécution des plans soumis. Palais des Beaux-Arts d'Anvers.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets de reconstruction des presbytères de Marcinelle et de Herquegies (Hainaut), ainsi que sur les plans des travaux de restauration à exécuter aux presbytères de Villers-devant-Orval (Luxembourg) et de Vracene (Flandre orientale). Presbytères de Marcinelle, de Herquegies, de Villers-devant-Orval et de Vracene.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Ont été approuvés :

Église de Notre-Dame de Bon-Secours, à Péruwelz.

1° Le projet relatif à la reconstruction de l'église de Notre-Dame de Bon-Secours, à Péruwelz (Hainaut). Ce projet, œuvre de M. l'architecte Bocklemans (François), constitue une étude des plus remarquables, et la Commission a cru lui devoir adresser toutes ses félicitations à l'auteur pour cette conception vraiment artistique ;

Église de Spa.

2° La proposition de substituer des parements en briques aux parements en pierre blanche projetés primitivement dans la reconstruction de l'église de Spa (province de Liège), en vue de diminuer la dépense ;

Église de Nieuwmunster.

3° L'adjudication des travaux d'agrandissement de l'église de Nieuwmunster (Flandre occidentale) ;

Église de Clergnon.

4° Le projet relatif à la construction d'annexes à l'église de Clergnon et à l'agrandissement de celle-ci ; architecte, M. Coo ;

Église de Bellendrecht.

5° Le projet relatif à la construction d'un jubé et au remplacement de quatre baies à l'église de Bellendrecht ; architecte, M. Gilis ;

Agrandissement de diverses églises.

6° Les travaux de divers objets d'agrandissement intérieur aux églises de :

Tachegnies (province d'Anvers) : autels-tables ;

Bruyssele (Flandre occidentale) : chaire à prêcher pour la chapelle de l'école agricole ;

Wilrijk (Limbourg) : agrandissement complet ;

Estinnes-au-Val (Hainaut) : buffet d'orgues ;

Bilzen (Limbourg) : jubé et buffet d'orgues ;

Saint-Symphorien, à Gand (province d'Anvers) : [illegible].

Saint-Joseph, à Saint-Nicolas (Flandre orientale) : confessionnaux.

Baelegem (Flandre orientale) : chaire à prêcher et confessionnaux.

Flavinne (province de Namur) : confessionnaux.

Thuillies (Hainaut) : restauration du maître-autel.

Sysgeem (Flandre orientale) : tabernacle.

Saint-Gilles-Waes (Flandre orientale) : maître-autel.

Grammont (Flandre orientale) : autel du Sacré-Cœur.

La Commission propose également d'autoriser le transfert dans la nouvelle église de Grimde sous Trieux-Ont (Brabant) des meubles qui se trouvent dans l'ancien temple. — Transfert d'ameublement.

Il résulte d'un rapport de M. l'architecte provincial Beverode, qui a visité l'église de Pessoux (Namur), que le bâtiment est bien d'aspect bien conservé, qu'il n'a aucun caractère architectural et que l'emplacement n'est pas convenable ; dans ces conditions, le Collège estime avec l'architecte qu'un agrandissement n'est pas à conseiller et qu'il serait préférable de reconstruire l'église. — Église de Pessoux.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Les projets de travaux de restauration à exécuter aux églises de Mal (Orange-Nassau), Gulleghem et Saint-Martin à Ingelmunster (Flandre orientale), Marbais (Brabant), Sorinnes, Vesse-les-Bouvines (Brabant) et Bulegem (Flandre orientale). — Travaux de restauration.

2° Les plans dressés par M. L. Janssen, pour la restauration de la tour de l'église d'Alken (Limbourg). — Église d'Alken.

Église de Saint-Jacques, à Tournai.

3° Le nouveau projet des travaux de restauration à effectuer au portail de l'église de Saint-Jacques, à Tournai;

Église de Gembloux.

4° Le projet dressé par M. l'architecte Rémont pour la restauration de l'église de Gembloux (Namur);

Église d'Enghien.

5° Les plans relatifs à l'achèvement de la restauration de la façade occidentale de l'église d'Enghien (Hainaut) : architecte, M. Neve;

Église de Mespelaere.

6° Le plan modifié par M. l'architecte Bouwens pour la restauration de la tour de l'église de Mespelaere (Flandre orientale);

Église de Saint-Jacques, à Liège.

7° Le projet relatif au dégagement de deux chapelles du transept de l'église de Saint-Jacques, à Liège, et au déplacement des autels qui en obstruent l'entrée, sous la réserve que l'appropriation des chapelles précédera le déplacement des autels;

Église de Saint-Nicolas, à Tournai, et cathédrale de Bruges.

8° Les propositions relatives à la fourniture des matériaux et à la mise en œuvre des travaux de restauration de l'église de Saint-Nicolas, à Tournai, architecte : M. Carpentier; et celles du conseil de fabrique de la cathédrale de Bruges, tendant à la reconstruction de deux fenêtres de cet édifice;

Églises de Saint-Michel, à Louvain, de Saint-Hubert (Luxembourg), de Notre-Dame, à Tongres, de Limbourg (Liége), de St-Rombaut, à Malines, de Saint-Pierre, à Saint-Trond, de Notre-Dame à Anvers.

9° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de :

Saint-Michel, à Louvain, années 1879 et 1880;

Saint-Hubert (Luxembourg), année 1881;

Notre-Dame, à Tongres (Limbourg), année 1881;

Limbourg (province de Liège), année 1881;

Saint-Rombaut, à Malines (tour), année 1882;

Saint-Pierre, à Saint-Trond (Limbourg), année 1882;

Notre-Dame, à Anvers (petite tour), année 1882, et vaisseau, 3e trimestre 1882.

— La Commission s'est également ralliée aux propositions de la Députation permanente du Conseil provincial de Namur, relatives à la reprise des travaux de restauration de l'église de Walcourt; elle ne peut qu'applaudir à une résolution qui tend à conserver au pays un de ses plus remarquables monuments, dont la restauration a été conduite jusqu'ici avec un talent et une conscience dignes de tout éloge; elle ajoute qu'il serait désastreux, au point où ces ouvrages sont arrivés, de les voir interrompre indéfiniment, au risque de compromettre l'existence même du monument. Église de Walcourt.

— Après un examen approfondi du projet relatif à la restauration de l'église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles, le Collège estime qu'il y a pour le moment, et même pour un temps très long, suffisamment de travaux de réparation à exécuter pour qu'on se borne actuellement à l'exécution de ces travaux, sans se préoccuper d'ouvrages complémentaires qui n'ont rien d'urgent, qui n'ont pas de base certaine, et qu'une étude plus approfondie fera peut-être ajourner indéfiniment. Église de N.-D. du Sablon, à Bruxelles.

Quant au projet de nouvelles sacristies, l'auteur n'a pas tenu compte des conseils qui lui ont été donnés précédemment, et la Commission ne peut que l'engager à revoir ces observations.

— Le Conseil communal de Namur propose de n'affecter à la restauration des toitures de l'église de Saint-Loup qu'une somme de 3,000 francs, en maintenant le système économique d'une couverture en carton bitumé. La Commission ne peut admettre qu'on sacrifie par de tels expédients la conservation d'un monument aussi remarquable; elle insiste pour qu'on procède à des travaux sérieux qui le mettent à l'abri des intempéries. Église de Saint-Loup, à Namur.

Église de Saint-Vincent, à Soignies.

— Des délégués se sont rendus à Soignies (Hainaut) afin d'examiner sur place l'importance des travaux de restauration à faire à l'église collégiale de Saint-Vincent. Ils ont été d'avis que les travaux proposés sont susceptibles d'être approuvés, en tenant compte toutefois des observations suivantes :

Au lieu de renouveler entièrement la façade principale, on pourra se borner à une restauration beaucoup moins importante : à la porte d'entrée principale, il suffira de redresser les claveaux en haut du cintre et de remplacer quelques pierres des colonnettes. Par contre, il y aura lieu de renouveler les larmiers de la façade, de remplacer certains angles des contreforts sous les tourelles et de faire la même opération aux angles de la tour centrale, dont plusieurs pierres sont complètement rongées de vétusté. Les tourelles, surtout celle de gauche, demandent une restauration des plus urgentes.

A la toiture de la nef, les voliges sont en fort mauvais état ; cette toiture laisse passer l'eau en divers endroits des voûtes.

La réparation générale des parements en maçonnerie ne parait pas indispensable ; il suffira de les rejointoyer.

Une particularité à signaler, c'est que la pierre qui a servi à la construction de l'édifice, lors de sa fondation, a été tirée d'une carrière très voisine de la ville de Soignies, carrière qui, assure-t-on, existe encore, quoique non exploitée. Cette pierre est d'une nature spéciale approchant du granit.

Dans un enclos situé derrière l'église, les délégués ont remarqué deux pierres tombales en relief, du XVIe siècle : l'une, portant la date de 1553, d'un travail élégant et

nerveux, est très bien conservée, à part deux fissures peu importantes; l'autre, de 1573, a été surmontée, plus tard, d'un couronnement d'un style douteux. A la figure du Christ, qui forme le milieu de la composition, la partie inférieure manque. Il serait désirable de voir replacer dans l'intérieur de l'église ces pierres, ainsi que deux *ex-voto* à figures du xve siècle, qui sont également relégués contre le mur d'un jardinet.

Les membres du conseil de fabrique ont appelé l'attention des délégués sur le danger auquel le manque de paratonnerres expose l'église de Saint-Vincent. Déjà par deux fois la foudre l'a frappée. Ils se sont adressés à un industriel local qui, pour une somme minime (600 francs), s'offrait à garantir l'église des effets du tonnerre, tandis que M. Melsens, consulté par eux, demandait la somme de 6,000 francs.

La Commission, tout en croyant qu'il doit y avoir une erreur dans les chiffres indiqués, ne peut, en ce qui la concerne, que recommander le système Melsens, dont l'efficacité est reconnue et qui a été sanctionné par des récompenses de premier ordre aux expositions internationales.

Église d'Hastière-par-delà.

— Des délégués se sont rendus à Hastière-par-delà (province de Namur) pour procéder à une inspection des travaux de restauration du chœur de l'église, de reconstruction de ses bas-côtés et de réparation du transept.

Ces travaux constituent la première des trois séries comprenant tous les travaux de restauration; le devis de ces premiers travaux s'élève au total de fr. 29,382-10.

Le Gouvernement et la province intervenant pour une part, le restant de la somme devait être fourni par des souscriptions particulières.

Ces souscriptions n'ont pas été entièrement liquidées, les souscripteurs ayant compris qu'il s'agissait uniquement de rendre l'église au culte et non de pourvoir à une restauration d'un caractère artistique.

Au lieu de fr. 29,382-10, les ressources réunies ne se sont élevées qu'à 25,000 francs, somme sur laquelle il a été payé aux entrepreneurs 22,000 francs.

Il reste donc un encaisse de 3,000 francs pour faire face à un découvert de 7,000 francs, des travaux imprévus ayant fait monter la dépense au chiffre de 32,000 francs. Malgré cette dépense, la toiture du chœur n'a pas été restaurée et cependant elle est dans un état de détérioration à peu près complet.

Les délégués ont fait observer à l'architecte que les travaux de couverture auraient dû primer tous les autres.

La restauration du monument a été conduite avec soin et ne donne lieu qu'à une légère critique : un pilastre qui ne figure pas dans le plan approuvé, mais qui existait toutefois des deux côtés de la nef contre le transept avec une légère saillie, a été recouvert par un pilier nouveau d'une saillie au moins quadruple et portant partiellement à faux sur les substructions d'une ancienne crypte découverte pendant le travail de restauration.

L'arc en plein cintre qui portait sur ces piliers et qui se trouve de 20 à 25 centimètres en retraite sur les piliers nouveaux, est probablement un reste de la voûte du chœur de l'église primitive. Il est décoré d'une bordure et de médaillons coupés par leur milieu qui semblent être les restes de peintures qui s'étendaient sur toute la voûte du chœur primitif et qui rappellent le caractère des décorations de l'époque

carlovingienne. Elles ont une certaine analogie avec la décoration du baptistère de Saint-Jean, à Poitiers (époque mérovingienne).

D'autres traces de peintures intéressantes se remarquent encore en diverses parties de l'édifice; il paraît à peu près impossible de les conserver.

Il serait néanmoins désirable pour l'histoire de l'art national d'en conserver le souvenir, soit par la photographie, soit par des calques ou des copies aussi exactes que possible et rehaussées de couleurs.

L'exécution de ces calques exigerait l'établissement d'un échafaudage, qui en constituerait sans doute la principale dépense. Un devis de ces frais a été demandé à l'architecte de l'église, M. Van Assche.

La partie restaurée de l'église est précisément celle qui a été ajoutée à l'ancien sanctuaire au XIIIe siècle, par l'abbé Allard. Pour ajuster cette nouvelle construction, il a fallu dénaturer le caractère de l'abside qui existait auparavant et dont l'emplacement se trouve délimité par la crypte découverte au cours des travaux actuels.

Cette crypte, qu'on a trouvée remblayée, s'étendait vraisemblablement sous le chœur de la primitive église. Elle n'a point été complètement explorée; les fouilles partielles n'ayant produit aucun résultat qui permette d'espérer des découvertes intéressant l'art ou l'archéologie.

Les délégués ne voient aucun inconvénient à l'abaissement du chœur demandé par le conseil de fabrique; il suffira de réduire la hauteur de quatre marches.

Il y aura lieu de profiter de ce travail pour relever la

pierre tombale de l'abbé Allard de Hierges, qui se trouve au centre du pavement et de l'adosser au mur.

Les stalles du chœur ont été mises à l'abri dans un endroit convenable en attendant que la restauration de l'édifice arrivée à terme permette leur replacement dans l'église.

Ce qui reste de pentures romanes à la porte de la basse nef gauche, déjà fort diminuées, menace de disparaître complètement si l'on n'y met ordre.

Il restera maintenant à continuer les travaux répartis entre les deux dernières séries.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR

NOMINATION DE MEMBRES CORRESPONDANTS DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

LÉOPOLD II, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, SALUT :

Vu les arrêtés royaux du 31 mai 1860 et du 30 juin 1862;

Sur la proposition de nos Ministres de l'Intérieur et de la Justice,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. MM. G. de Groot, artiste statuaire, et Van Hollebeke, sous-chef de section aux archives générales du royaume, sont nommés membres correspondants de la Commission royale des monuments pour la province de Brabant, le premier en remplacement de Guillaume Geefs, décédé.

Art. 2. Nos Ministres de l'Intérieur et de la Justice sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Laeken le 14 juillet 1883.

(*Signé*) LÉOPOLD.

Par le Roi :

Le Ministre de l'intérieur,
(*Signé*) G. ROLIN-JAEQUEMYNS.

Le Ministre de la justice,
(*Signé*) J. BARA.

Pour expédition conforme :

Le Secrétaire général du Ministère de l'intérieur,
(*Signé*) BELLEFROID.

MUSÉE ROYAL D'ARMURES ET D'ANTIQUITÉS.

NOMINATION D'UN SECRÉTAIRE DE LA DIRECTION.

Par arrêté ministériel, en date du 27 août 1883, M. Alphonse Jacobs, employé de deuxième classe à l'Administration des Archives générales du Royaume, a été, sur sa demande, démissionné de ses fonctions et nommé Secrétaire de la direction du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie.

NOTES SUR QUELQUES ŒUVRES D'ART

CONSERVÉES

EN FLANDRE ET DANS LE NORD DE LA FRANCE

La facilité moderne des lointains voyages offre bien aussi ses inconvénients. Nous lui devons, sans doute, la possibilité de connaître des choses dont l'étude était en quelque sorte interdite à nos pères, mais il faut bien reconnaître aussi que, du même coup, elle a considérablement entamé l'initiative du voyageur, et qu'à force de regarder l'horizon il s'expose à connaître très mal ou pas du tout ce qui l'environne, ce qui, en réalité, est souvent d'un accès relativement difficile.

S'écarter des voies méthodiquement tracées sourit d'autant moins que l'on se trouve dès lors livré au hasard, et surtout exposé à perdre du temps, le plus terrible danger que redoute le voyageur moderne.

Il faut pourtant réagir contre cette tendance, se détourner parfois des chemins battus, et j'ajoute qu'il est rare qu'on ait à le regretter. Le géologue ainsi s'arrête, non sans fruit, à l'exploration d'un petit coin de terre et lui doit d'utiles observations.

Le présent travail aura donc pour objet l'étude de quelques œuvres conservées encore en Flandre et dans le nord de la France, si riche en souvenirs de notre école.

Il ne s'agit, en aucune sorte, d'apprécier à nouveau des choses parfaitement connues et dès longtemps classées. Mais le lecteur verra, s'il veut bien parcourir ces pages, qu'il reste amplement de quoi l'intéresser et l'instruire dans des endroits dédaignés des touristes, et trop négligés des curieux.

Lille. — Le musée de Lille est très légitimement de ceux dont la critique s'est le plus occupée en France et à l'étranger. Les dessins de la collection Wicar et la merveilleuse tête de cire suffiraient à le ranger parmi les premières galeries de l'Europe.

S'il a été procédé de la manière la plus intelligente au choix des accroissements, le musée lillois a eu, d'autre part, la fortune de s'enrichir d'une façon peu ordinaire par la générosité de plusieurs amateurs locaux : M. Armand Leleux, par exemple, dont la collection formait à elle seule un musée, M. Ant. Brasseur, M. Emile Verstraete, M. Herlin, M. Derbaix, le baron Fays, etc.

En France, ces exemples de largesse, disons de patriotisme, sont fréquents, et l'on peut dire qu'en règle générale il n'est pas de galerie qui n'en ait obtenu la faveur, depuis le Louvre jusqu'aux plus obscures collections provinciales.

Le légataire n'est pas seul à bénéficier de la donation ; son auteur lui doit aussi quelque chose ; estimable avantage, son nom passe à l'histoire ; ce que le savant et l'artiste doivent à leurs travaux, il le devra, — et fort légitimement — aux agréments qu'il a procurés au public.

Je n'ai à m'occuper du musée de Lille qu'au point de vue de ses derniers accroissements, dont plusieurs sont d'importance considérable.

Il en est un, par exemple, qui mérite d'attirer de loin les curieux et que peuvent envier les plus belles galeries : un Jean Bellegambe, des plus authentiques, et qui laisse bien loin derrière lui, par sa conservation parfaite et l'ensemble de ses qualités picturales, le polytyque d'Anchin.

C'est un triptyque de la *Rédemption*, conçu d'une manière singulièrement ingénieuse, et dont les volets ne forment qu'un avec le panneau central, comme c'est le cas pour l'*Adoration de l'Agneau*, avec lequel cette œuvre n'est pas sans offrir certains rapports de sujet.

La mystique donnée est d'une interprétation fort habile et il est douteux que le peintre en ait combiné personnellement les épisodes.

Au centre, et plongeant dans un riche bassin d'or, le crucifix. Le sang qui s'écoule des plaies du Christ remplit plus d'à moitié la vasque, vers laquelle, de toutes parts, accourent les pécheurs, guidés par la Foi, l'Espérance et la Charité. Déjà plusieurs d'entre eux ont reçu le sanglant baptême. Adam s'apprête à franchir le bord de la fontaine, attiré par Ève et s'aidant du concours de l'Espérance, qui sera son marche-pied.

A l'avant-plan, Madeleine, la grande pécheresse, se dépouille de ses ornements mondains. Sur le volet de droite, sainte Catherine est accueillie par la Foi, et du haut d'une tribune le pape dirige les pèlerins vers la bienheureuse piscine.

Sur l'autre volet, saint Jean, également placé dans une

tribune, présente son Apocalypse, où sont écrits les mots : *Isti qui sunt et unde venerunt*, tandis que dans le ciel un autre cartouche rappelle ce verset, qui explique toute la donnée : *J.-C. dilexit nos et lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo....* Aux pieds de l'apôtre, un ange appelle les hommes au baptême, et ils arrivent tout en se déshabillant.

Les volets extérieurs portent en grisaille de gracieuses figures d'anges.

Tel est l'ensemble de cette création, mesurant à peine en largeur, volets compris, 1m30 ; en hauteur, 75 centimètres.

Certes, Bellegambe, — et j'aurai l'occasion de le redire, — est loin de la naïveté de nos primitifs. Si la disposition générale de ses œuvres se caractérise encore par la symétrie traditionnelle, il se classe en réalité parmi les maîtres de la Renaissance. Ne l'oublions pas : il est le contemporain d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde, de Quentin Metsys, de Bernard Van Orley !

Coloriste d'une remarquable suavité, il justifie, dans l'œuvre qu'on vient de décrire, le surnom de « Maître des couleurs », que lui donnaient ses contemporains et que ses peintures de Douai, dans leur état actuel, rendent beaucoup moins explicable.

D'une manière directe, on ne saurait dire qu'il se rattache à aucun des maîtres du temps. Mabuse serait peut-être celui dont il se rapprocherait le plus ; mais ses types sont très caractérisés. Sa ligne est quelque peu ondoyante, et ses têtes semblent vues légèrement d'en bas et comme penchées en arrière. L'arc décrit par les traits de la face est d'un rayon relativement petit et imprime, conséquemment, aux yeux et à la bouche une courbure assez prononcée.

Peu de maîtres ont poussé plus loin la richesse décorative; il sème l'or à profusion dans ses draperies, dans ses architectures, partout. Bellegambe tenait une place première parmi les paysagistes; Guicciardini le louait particulièrement sous ce rapport.

A côté de ce tableau capital, le musée de Lille est entré en possession d'un autre triptyque de Bellegambe, appartenant jadis au Dr Tesse, et dont il est fait mention par M. l'abbé Dehaisnes dans son livre de l'*Art chrétien en Flandre* (1). Le panneau central est une répétition du tableau de Douai, avec des modifications importantes dans l'architecture. Les volets représentent des donateurs, qui sont d'ailleurs connus.

Bien conservé, ce tableau représente bien son auteur, mais ne donnerait, à lui seul, qu'une faible idée de ses moyens, la *Fontaine de la Rédemption* étant une œuvre exceptionnelle.

Une acquisition fort intéressante du musée est la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, attribuée à Joachim Patenier, et qui passa en vente à Bruxelles il y a quelques années.

Le paysage accidenté est fort beau et montre, dans le lointain, le *Baptême du Christ*, tandis qu'à l'avant-plan se presse, autour du Précurseur, une foule énorme et très variée : orientaux, gueux, etc. Les arbres sont chargés d'auditeurs. Au centre de la composition, trois gentilshommes en riche costume sont arrêtés ; un valet les suit, tenant en laisse un mâtin de grande taille.

---

(1) Douai, 1860, p. 548. Voy. aussi Förster dans le *Journal des Beaux-Arts*, 1865, p. 165.

Sans attacher grande importance à ce détail, je signale une civette placée sur un bout de rocher, tout près du spectateur. *Civetta* n'est pas l'équivalent italien de civette ; mais la présence de l'animal est assez curieuse.

On ne peut accepter sans réserve l'attribution à Patenier, d'autant plus que le musée de Lille possède un Patenier absolument authentique, exposé, il est vrai, sous le nom de Lucas Gassel (n° 226). Ce charmant paysage, avec *Diane et Actéon*, porte au bas de la droite, un monogramme composé des lettres J. P.

La *Prédication de saint Jean-Baptiste* ne serait-elle pas de Lucas van Valckenburg, dont, précisément, les sites ont ce caractère et dont presque toutes les œuvres sont restées en Autriche ?

La Fuite en Egypte, n° 761, est attribuée à Henri de Bles, et la chouette y figure. Sans rejeter l'attribution, je me permets de faire observer que la composition est d'Albert Dürer, B. 89 (des planches sur bois).

Parmi ses anonymes, le musée possède un groupe remarquable de deux figures : *saint Amand foulant un dragon du bout de sa crosse* et, derrière le saint, un abbé. Cette peinture, acquise en 1870, est attribuée à Lambert Lombard. Dès le premier coup d'œil elle se rattache à l'école de Frans Floris, c'est-à-dire à une période déjà plus avancée de l'art flamand, et même le procédé rappelle François Pourbus. Il y a, je crois, de bonnes raisons pour donner l'œuvre à un autre élève de Frans Floris : Lucas de Heere.

A l'exception d'un tableau resté à Saint-Bavon, à Gand, et qui n'est pas une création de premier ordre, aucune peinture du maître n'a été conservée chez nous. Van Vaernewyck

cite plusieurs pages détruites pendant la tourmente du XVIe siècle. L'Angleterre, par contre, a conservé d'excellents portraits attribués au peintre, et l'on en voit, notamment, au palais de Hampton Court.

Les archives gantoises sont entrées en possession, depuis quelques années, d'un recueil important de costumes dessinés à l'aquarelle par Lucas de Heere; M. Ed. de Busscher en a donné la description.

Dans son genre, il est certain que ce travail mérite d'être envisagé comme une création importante. L'auteur est particulièrement heureux dans les types qu'il a pu étudier sur nature, mais il lui arrive, par contre, de puiser largement aux œuvres de ses prédécesseurs.

Tout ce qui concerne l'Orient, par exemple, est pris à Pierre Coeck, et le portrait de ce peintre lui-même, représenté en Turc, est repris par notre artiste, qui ignorait peut-être qu'il rendait les traits de son confrère d'Alost.

A la page 92 apparaissent, sur la même feuille, un évêque et un abbé : les personnages mêmes qui figurent sur le tableau, il faudrait dire le volet, du musée de Lille. L'étroitesse du panneau a fait cacher en partie la figure de l'abbé par celle de l'évêque, mais, aussi bien, les costumes et les types démontrent l'emploi d'un même modèle.

Van Mander raconte que Frans Floris avait peint pour l'église de Saint-Bavon des tableaux qui disparurent et où, notamment, figuraient *saint Macaire et un abbé*. J'ai cru longtemps que le panneau de Lille était un fragment de ce tableau disparu; saint Amand pouvait être facilement confondu avec saint Macaire. L'existence des dessins de Lucas de Heere me semble autoriser l'attribution à l'élève

plutôt qu'au maître. C'est d'ailleurs une page importante, d'un beau coloris et d'une allure distinguée.

Un très beau portrait d'homme, figure en pied, de grandeur naturelle, signé W. *de Geest* 1659, est venu s'ajouter aux œuvres hollandaises du musée de Lille. Le personnage dont les traits offrent beaucoup d'analogie avec ceux de Jean-Maurice, prince de Nassau-Siegen (1604-1679), est entièrement vêtu de noir; il se tient au haut d'un perron, dont la rampe supporte un petit oranger sur lequel le vieux gentilhomme porte la main.

Deux points lumineux seulement : la chevelure blanche du personnage et sa colerette plate; encore ces blancs sont-ils très atténués.

Bien que DE GEEST ait habité longtemps la France et l'Italie, ses œuvres ne se rencontrent pas souvent hors de Hollande. On les confond aisément avec celles de Vander Helst, de Ferdinand Bol et d'Abraham Vanden Tempel. C'est assez dire qu'il s'agit d'un maître de toute première valeur.

Les renseignements diffèrent sur la date de la mort du portraitiste; Eeckhoff lui-même, l'archiviste de la Frise, le fait mourir vers 1643. La date de 1659, que je relève sur le tableau de Lille, est absolument d'accord avec le costume du personnage.

Il y eut un Wybrand de Geest le jeune, celui qui publia, en 1702, le *Cabinet der statuen*, où se trouve inséré un assez curieux guide dans Rome. Ce de Geest étudia sous Jean-Antoine Coxcie à Anvers; on peut douter qu'il soit l'auteur du portrait de Lille, par la raison qu'un talent comme celui qui se révèle ici eût créé une plus haute notoriété au maître.

Un grand et curieux *Portrait de famille*, composé, outre

les parents, de trois fils, cinq filles et de quelques enfants morts, figurés comme des chérubins voltigeant dans les arbres, est attribué, m'a-t-on dit, à B. Vander Helst. Le catalogue donnera-t-il à ce maître l'œuvre nouvellement entrée? J'en doute. Certainement, Vander Helst ne s'en tient pas au seul effet de quelques-unes de ses pages les plus célèbres. Mais ce qui n'a point varié, c'est sa touche et le caractère de son dessin ; ni l'une ni l'autre ne se manifestent dans la présente toile, qui fait bien plutôt songer à un Duchâtel qu'au maître du *Banquet des arquebusiers* et de tant d'autres ensembles.

Lille, déjà fort riche en créations de Jordaens, a vu encore s'accroître le contingent d'œuvres du puissant artiste anversois. Une douzaine de toiles offrent l'avantage de le montrer dans ses divers genres, mieux que n'importe où.

La dernière acquisition est d'une qualité rare : *huit chiens groupés autour du piqueur, qui sonne du cor.* Les grands braques sont presque tous blancs et roux du type affectionné par le maître.

Le musée possédait, sous les n°s 293 et 295, deux œuvres d'un caractère très proche : *l'Enfant prodigue* et une admirable *Etude des cinq vaches rousses*, faites peut-être pour *l'Argus*.

La Bénédiction de Jacob, n° 798, est datée de 1660. Le musée en possède le dessin, et j'en signalerai une répétition, certainement originale, aux Dames anglaises de Bruges.

Une mention spéciale est due à l'œuvre d'un peintre peu représenté dans les galeries : Jean-Baptiste Wolfaert ou Wolfort. C'est un paysage montagneux avec figures et

animaux, dans le goût de Cuyp, mais d'une moindre légèreté de touche. La signature porte : *J.-B. Wolfert*, 1650.

Fils d'Artus Wolfaert, Jean-Baptiste vint au monde en 1625, assure M. Vanden Branden, et passa en Hollande la majeure partie de sa carrière, ce que sa peinture indique au reste. Les musées hollandais ne possèdent aucune de ses œuvres pourtant.

Un beau Crayer : *le Christ tenant le globe*, constitue certainement un des meilleurs spécimens de ce maître, plus habile que toujours distingué. Une draperie rouge et une robe brune forment une harmonie puissante et chaude qui fait songer aux maîtres espagnols.

Un excellent Fyt, don de M. Ant. Brasseur, et un magnifique Van Beyeren, figurent également au nombre des acquisitions récentes de la belle galerie lilloise.

Qu'il me soit permis de restituer à Sébastien Vrancx ou Franck, le n° 671, *un Seigneur et une dame*, tableau classé parmi les anonymes, mais signé P. de Laar ! Il en existe une estampe de P. de Jode, le vieux, qui révèle le nom du peintre.

La prochaine édition du catalogue cessera, sans doute, de faire figurer sous le nom de Holbein le portrait prétendu du cardinal Colonna, dont le musée possède depuis peu une excellente copie par M. Carolus Duran. Il est suffisamment connu que Holbein n'a pas fait le portrait en question qui pourrait bien être de Jean de Calcar.

Douai. — Le nom de Bellegambe ayant fait au musée de Douai sa première notoriété, l'attention des curieux s'est détournée d'une galerie assurément digne d'être étudiée à bien d'autres points de vue.

Ni M. Clément de Ris, ni M. de Pesquidoux ne la mentionnent, et M. Woermann fut, je crois, le premier écrivain étranger qui lui rendit justice.

Malheureusement, ce savant critique ne put voir qu'une partie de la collection, par suite des travaux qui s'exécutaient dans les salles à l'époque de sa visite.

En somme, pour bien des gens, ce fut une révélation lorsque, il y a quelques mois, M. Antony Valabrègue insista, dans le *Courrier de l'Art*, sur l'importance de la galerie douaisienne.

Comme presque toujours, une installation défectueuse a largement contribué à faire croire à l'insignifiance d'un ensemble intrinsèquement très remarquable. Je ne recherche pas si la municipalité pouvait mieux faire, si, eu égard à ses ressources, elle n'a déjà fait de gros sacrifices; j'ajoute même qu'une somme vient d'être votée pour l'installation de la collection Foucques, actuellement déposée à l'Hôtel de Ville de Douai; tout cela promet pour l'avenir.

Pour le moment, le visiteur doit se faire ouvrir les portes, tirer les rideaux de chaque salle; il faut qu'on se dérange beaucoup pour l'accompagner. Visiter un musée dans de telles conditions, procure quelque chose d'irritant qui n'est pas sans nuire à l'étude.

Une fois la salle parcourue, le cicérone la replonge dans son obscurité première, et qui veut revoir une œuvre doit recommencer la série des formalités.

Deux voyages à Douai, entrepris à un mois d'intervalle, me permettent de parler en connaissance de cause.

Bien que le musée doive, comme tant d'autres, aux cou-

vents supprimés son premier fonds, les donations particulières l'ont grandement enrichi.

« Ville savante et laborieuse, dit M. Eug. Guinot, Douai a de tout temps compté parmi ses citoyens des hommes d'une érudition profonde et d'un esprit éminent, de laborieux antiquaires, de patients bibliophiles, des amateurs dévoués au culte des beaux-arts. »

Il le faut vraiment pour que tant d'œuvres intéressantes puissent se trouver réunies dans une ville de province assez effacée.

Le Dr Escallier, le statuaire Bra, M. Foucques de Vagnonville, ont donné à leur cité natale des collections formées avec autant de patience que de goût, et le musée de Douai, mieux installé, sera dans l'ensemble un des meilleurs de la province française, même en œuvres italiennes. J'ai noté dans la collection Foucques un charmant portrait de *Ferdinand de Médicis*, par Sustermans, un Flamand qu'on a peu l'occasion d'apprendre à connaître de ce côté des Alpes.

La collection Bra renferme quelques bons dessins de maîtres, des estampes et de nombreuses sculptures.

Quant au legs Escallier, s'il comprend des attributions parfois difficiles à admettre, il y a du moins ce fait indéniable à constater, que son auteur était parfaitement en état de bien choisir et que sa collection reste bonne.

On trouvera dans le livre de M. l'abbé Dehaisnes le récit détaillé des circonstances auxquelles l'heureux amateur fut redevable de pouvoir reconstituer le retable d'Anchin, maintenant, grâce à M. Alphonse Wauters, restitué à Jean Bellegambe. Ce tableau fut malheureusement distrait de sa

galerie par le donateur. Il est placé — et fort bien exposé, — à l'église de Notre-Dame.

Au musée de Douai, la place d'honneur est donnée à une œuvre vraiment imposante : *le portrait équestre de Louis XIV*, par un peintre dont on voit peu de sujets de l'espèce : Adam-F. Van der Meulen.

Cette image appartient à la ville depuis l'époque de son annexion à la France, et lui fut donnée par le roi lui-même en 1668.

Louis XIV, en armure bronzée, monte un beau cheval brun qui se dresse sur ses jarrets. Le roi, qui est nu tête, tient le bâton de commandement

Cela a fort grand air et évoque naturellement le souvenir de certains Van Dyck. C'est dans une gamme pour ainsi dire analogue que ce grand coloriste conçut les portraits de Thomas de Savoie et de Carlo Colonna. La tonalité est harmonieuse, et l'armure sombre, relevée de l'écharpe blanche et du cordon bleu, constitue un de ces ensembles où se révèlent les peintres de bonne race.

Nos hommages rendus à cette toile, la plus grande du musée, procédons méthodiquement à notre examen.

Relativement, la galerie douaisienne est riche en œuvres primitives. Je n'insiste pas sur les Cimabué, les Taddeo Gaddi, les Dürer, les Vander Goes et les Israel Van « Machelen » ; mais encore, en écartant ces attributions par trop fantaisistes, il reste amplement de quoi satisfaire les plus difficiles.

Le Louvre s'est généreusement séparé d'un spécimen extraordinairement curieux du xve siècle, et que le catalogue de Douai attribue à l'école allemande : *les Israélites recueillant la manne.* (Pl. I.)

Ce petit tableau, de 67 centimètres sur 50, n'est pas facile à classer, et je ne sache vraiment que certaines miniatures dont il reflète le style.

Vêtus de costumes orientaux assez équivoques, les Juifs, coiffés de turbans et du chapeau pointu, porté au moyen âge par ceux de leur race, recueillent dans leurs vêtements, dans des corbeilles et dans des vases de poterie émaillée, la manne qui tombe du ciel sous la forme d'hosties, ce qui se voit dans d'autres tableaux primitifs. Au centre, une mère habillée de jaune et la tête entourée d'un grand bourrelet blanc, tient sur le bras son enfant au maillot. Elle s'est accroupie, ainsi qu'un autre enfant, pour recueillir le miraculeux produit céleste. Plus loin, un Israélite élève des deux mains un vase où tombent les flocons. A droite, un personnage vêtu de rouge, est probablement Moïse. Je pourrais lui signaler une certaine analogie avec une figure de *la Chronique de Nuremberg*.

Très bien conservée et d'un grand éclat de coloris, cette peinture est avant tout remarquable par sa puissante expression. Il n'est pas improbable qu'elle n'appartienne, comme le dit le catalogue, à l'école allemande, précisément à cause de l'animation des physionomies. Les scènes de la Passion de Martin Schöngauer, surtout *le Portement de la Croix*, nous montrent de ces têtes coiffées de turbans, de ces personnages déjetés, beaucoup plus rares dans les œuvres flamandes. L'allongement des figures, le caractère anguleux des contours, l'absence de perspective et surtout l'application très lisse des couleurs, donnent à l'ensemble cet aspect de miniature indiqué plus haut.

Avec le n° 44, nous sortons de l'inconnu : il s'agit, en

Héliotypie E. AUBRY

LA MATNE.

(MUSÉE DE DIJON)

effet, d'un Jérôme Bosch, tableau de toute première qualité et qui vaut à lui seul le voyage de Douai. Ayant appartenu jadis aux Trinitaires, il se trouvait parmi les œuvres dont la Commission de 1818 crut pouvoir se débarrasser; on fut assez heureux pour le retrouver encore en 1860.

Le peintre a représenté *les Épreuves de Job*, dans des proportions relativement grandes; j'ai hâte de dire qu'il ne rappelle en aucune sorte le célèbre Van Orley du musée de Bruxelles, et je doute qu'on puisse trouver une œuvre qui caractérise mieux la manière si connue de son auteur.

Le pauvre Job, nu et couvert de plaies, le front ceint déjà de l'auréole des bienheureux, contemple les malheurs qui l'assaillent et fournissent matière aux plus épouvantables visions que puisse enfanter l'imagination d'un Jérôme Bosch.

La femme du patriarche, horrible mégère, coiffée de *l'escoffion à cornes*, est absolument à sa place dans la société des monstres infernaux.

La figure de Job est, d'autre part, d'une véritable noblesse, et contraste, par son calme, avec les contorsions indescriptibles de l'entourage. A ses pieds, un œuf énorme gratte une guitare; plus loin des diables sonnent de la trompette, d'autres battent les timbales, font tinter une cloche. Il y a là des choses qu'une plume est impuissante à rendre, qui se rêvent à peine; mais les qualités artistiques de l'œuvre justifient, à tous égards, la renommée de son auteur.

M. Woermann, relevant la présence du hibou, peint sur la banderole du clairon tenu par un diable, émet l'avis que cette peinture aurait pour auteur Henri de Bles.

Je crois qu'il y a plus d'une raison pour nous en tenir à l'attribution du catalogue.

Jérôme Bosch est connu dans l'histoire comme le peintre des monstres; il n'en est pas de même de Bles. Ensuite, il existe d'autres œuvres de l'artiste, gravées et peintes, qui permettent de se rendre parfaitement compte de son style. Il a une splendide création au musée de Bruxelles.

C'est en tenant compte de ces diverses circonstances que nous acceptons comme absolument certaine la paternité du vieux Jérôme de Bois-le-Duc.

Le catalogue attribue à Roger Van der Weyden un tableau à deux faces, représentant d'une part *le Jugement dernier*, de l'autre *la Vierge apparaissant à saint Bernard et à d'autres religieux et religieuses de l'ordre des Cîteaux*. C'est là encore un Jérome Bosch.

Je commence par dire que Roger est mort en 1464, et que l'œuvre présente nous mène à une époque postérieure d'un demi-siècle au moins, à telles enseignes que le catalogue y signale la présence d'une donatrice qui vivait en 1506 au monastère de Flinnes, soit *quarante-deux* ans après la mort du peintre.

Van der Weyden ainsi écarté, que l'on veuille bien jeter les yeux sur les anges armés de trompettes qui appellent les morts au jugement. Mais ils sont les mêmes que ceux du tableau de Bruxelles. J'ai repris également les estampes du *Jugement dernier* de Jérôme Bosch où je retrouve une disposition pareille à celle-ci : le Christ sur l'arc-en-ciel, les patriarches, les apôtres, enfin et surtout les diableries dont le fond est semé, et dont le prétexte se justifiait ici.

Mais on ne doit pas l'oublier : les épisodes grotesques introduits par le maître dans la plupart de ses œuvres, ne l'empêchaient pas d'être sérieux où il fallait l'être et, à

l'occasion, de faire des portraits fort graves et des compositions nullement infernales. C'était ici le cas, et l'on s'explique assez qu'en représentant la Vierge, abritant sous son manteau des bienheureux, il ne songeait pas à associer le diable à la scène. Dans tous les cas, l'attribution à Van der Weyden ne peut tenir.

Par contre, c'est d'après *la Descente de Croix* de ce maître qu'est exécuté le n° 422, classé parmi les inconnus. C'est une copie de plus à ajouter à toutes celles déjà renseignées. Celle de Douai est une des plus anciennes et n'est même pas peinte à l'huile. Les volets sont étrangers au panneau central; ceci, du reste, est indiqué au catalogue.

J'arrive maintenant à une autre œuvre des plus curieuses, malheureusement très détériorée.

Le Dr Escallier en faisait un Cranach, attribution réellement très risquée.

Le petit panneau rond dont il s'agit doit attirer l'attention la plus particulière des iconographes.

Il représente une *Sirène faisant sa toilette*, tenant d'une main le peigne, de l'autre le miroir convexe. Le fond est une charmante perspective : la mer, des rochers, des pêcheurs, dans des proportions microscopiques.

Usé par des frottages successifs, le tableautin garde des traces assez lointaines d'une supériorité rare. Il offre ensuite cet intérêt de constituer un spécimen extraordinairement curieux de peinture de genre, dans une école presque exclusivement adonnée à la peinture religieuse.

On sait par Facius et l'Anonyme de Morelli, que Van Eyck avait traité certains sujets d'un goût très profane, et, il n'y a pas longtemps, le Dr Herman Lücke attirait l'attention sur une

œuvre de l'espèce : *un Sortilège d'amour*, appartenant au musée de Leipzig (1).

La *Sirène* de Douai se rattache à cette catégorie de peintures et, à ce titre, doit être signalée d'une manière spéciale.

Le *Saint Jérôme en méditation* (n° 234), attribué à Quentin Metsys, est incontestablement un des meilleurs spécimens de ce sujet répété vingt fois avec quelques variantes, et dont le musée de Berlin a obtenu un remarquable exemplaire avec la galerie Suermondt.

Le Dr Bode a fait l'observation fort juste, qu'il n'y a jamais, entre ces diverses peintures du *saint Jérôme*, une identité complète.

De ce que Quentin Metsys a traité le sujet, ne résulte pas que toute réminiscence de la donnée procède de lui. Van Mander cite plusieurs peintres dans l'œuvre desquels se retrouve le *saint Jérôme en méditation*. L'exemplaire de Douai est peut-être un Marinus.

Le saint croise les mains, — fort belles, — et appuie l'index de la main gauche sur un crâne posé devant lui.

A son côté est un missel richement enluminé, dont une page laisse voir une miniature, qui n'est autre que le *Jugement dernier* d'Albert Dürer (B. 124). A défaut d'autre chose, c'est un point de repère.

La puissance du coloris et la sécheresse de l'exécution doivent certainement faire penser à Marinus ; malheureusement, le tableau est placé à une assez grande hauteur, et il est difficile de se prononcer pour un maître quelconque sans l'avoir examiné de près.

---

(1) *Zeitschrift für Bildende Kunst*, t. XVII, p. 381.

Une œuvre que l'on rencontre dans les musées encore plus souvent que le *saint Jérôme*, est la fameuse *Madone* attribuée tantôt à MABUSE, tantôt à BERNARD VAN ORLEY. Le musée de Douai nous en fournit, sous le n° 283, un nouvel exemplaire assigné à ce dernier, et je dois reconnaître que l'attribution paraît justifiée.

Le modelé délicat et la touche très libre ne donnent pas l'idée d'une copie ; les figures sont un peu plus fortes que nature et le paysage est grandiose. L'on s'arrête encore charmé devant cette page que tout le monde sait par cœur, et dont un si grand nombre de musées offrent des reproductions.

Un très beau *Crucifiement de saint Pierre*, provenant de l'abbaye de Maroille, près de Landrecies, est attribué à ALBERT DURER, sans offrir plus d'analogie avec les procédés du maître qu'avec le style de l'école allemande.

J'ai sous les yeux une brochure anonyme sur le musée de Douai, dont l'auteur fait la même observation et rattache l'œuvre à l'école flamande. On ne se montre pas aventureux en la restituant à Bernard VAN ORLEY, dont les motifs architecturaux, le caractère des draperies, et jusqu'aux figures mêmes, nous apparaissent dans cette composition, qui ne doit être que le fragment de quelque page plus développée.

Quant aux œuvres inscrites sous le nom de HOLBEIN, elles sont de pure fantaisie, à ce point que des personnages indiqués comme peints en 1562 et 1572, voire un personnage né en 1568, sont supposés avoir été peints par un maître mort en 1543 !

Cela n'empêche que les portraits d'homme et de femme (186 et 187), dans le genre de POURBUS, ne soient absolu-

ment remarquables, et l'on en peut dire autant de deux petites têtes réunies dans un même cadre et qui, prétendûment, doivent représenter Thomas Morus et Jean Fisher! Ce sont ou des études, ou des morceaux découpés dans une œuvre quelconque.

Jean Bellegambe constitue, naturellement, le « clou » du musée de Douai. Inutile de parler de Bellegambe le jeune, mort en 1621, ou de Vaast Bellegambe, qui vécut jusqu'en 1658 : l'un et l'autre sont des peintres médiocres, à les juger par les toiles que leur attribue le catalogue de Douai. N'ayons pas à cet égard une foi trop robuste ; le *Jugement dernier* de l'un est la copie réduite d'un Rubens de Munich, avec l'adjonction de portraits de donateurs.

Et, remarquons aussi, que ce Bellegambe II, mort en 1621, a eu bien rapidement le moyen de reproduire un Rubens antérieur de peu à son tableau.

Pour Bellegambe l'ancien, le « Maître des couleurs », celui auquel appartient d'une manière positive le tableau de l'abbaye d'Anchin et de qui procèdent aussi indiscutablement les volets du triptyque de *l'Immaculée Conception*, je n'ai plus à proclamer sa valeur.

Le catalogue du musée cite longuement le texte d'une chronique reposant à la Bibliothèque nationale de Paris, et dont l'auteur, moine au couvent des Récollets wallons de Douai, désigne expressément Bellegambe comme peintre du tableau dont les volets seuls sont aujourd'hui conservés. Ils représentent, d'un côté, en grisaille, *l'Offrande de Joachim repoussée* et *sainte Anne distribuant ses biens aux pauvres*, de l'autre *la Glorification de l'Immaculée Conception*, en figures grandes et largement traitées.

Dans ce sujet qui, involontairement, nous reporte à Quentin Metsys, je dois dire que Bellegambe n'a ni l'accent ni le caractère de ce maître ou de B. Van Orley.

En revanche, ses types ont une remarquable douceur, et rien n'est décidément plus joli que ses chérubins aux yeux naïvement étonnés, à la tête légèrement inclinée. La technique du maître apparaît de nouveau comme très habile ; il s'arrête au détail avec une visible complaisance, fouille ses sculptures et ses ciselures, et applique ses rehauts d'or avec beaucoup d'adresse. Il aime les tons diaprés et oppose volontiers le bleu au rouge dans ses draperies ; ses anges ont des ailes aux couleurs châtoyantes, parfois en plumes de paon, et il a, sous ce rapport, une façon très particulière de les disposer, en forme de camail.

Chose importante à noter, les motifs de décoration de Bellegambe le ramènent invariablement vers certains types de prédilection. Ainsi, les cartels chargés d'inscriptions lui viennent en aide pour définir ses données. Il n'est pas de maître plus riche dans son système architectural. Ses archivoltes, véritables dentelles de pierres, sont ornées de chaînes d'or et de couronnes. Tout le fond du panneau central du polyptyque de Notre-Dame est plaqué d'or, et simplement dessiné au pinceau, d'une manière extrêmement habile

De même que Jacob Cornelisz, avec lequel on pourrait lui signaler une certaine analogie, Bellegambe affectionne les draperies aux couleurs nuancées, mais, à tout prendre, il n'arrive pas à l'expression et au caractère du tableau de la *Nativité* de Naples. Ses physionomies ont quelque chose de vague et de rêveur, comme son coloris a rarement la puissance d'effet d'un premier plan.

La restitution à Bellegambe du retable de la *Trinité*, et le rapprochement de ses travaux à Douai, Arras et Lille, montre sa manière avec assez d'évidence pour me permettre de déterminer une autre de ses œuvres, à la vérité assez mal conservée, la *Madone*, n° 47, du musée de Bruxelles.

Ici se retrouvent les mêmes colonnettes fuselées, les mêmes chaines d'or, la même arcade dont la bordure à festons se découpe sur le ciel, la même opposition du bleu et du rouge et, par-dessus tout, le même type d'enfant aux yeux longuement fendus, qui se répète vingt fois dans le tableau d'Anchin.

Par contre, l'attribution à Jean Bellegambe des deux volets provenant de saint Jean de Ronville, à Arras, et exposés sous le nom du maitre au musée de Douai, ne se fonde sur aucune analogie de style.

Ce n'est pas Bellegambe qui use de hâchures dans ses chairs, comme on le voit ici, et comme le font certains Hollandais, Corneille Engelbrechtszen, par exemple, dans ses tableaux de Leyde.

L'école flamande du XVIIe siècle est assez remarquablement représentée à Douai. Le legs Fortier a enrichi la collection d'un RUBENS important et beau : *Pan et Cérès*. Smith en donne la description sous le n° 657 de son *Catalogue raisonné*, et le musée de Madrid en possède une autre édition.

On attribue à Breughel le fond de paysage, et sans doute avec raison. La peinture est ferme, un peu sèche, mais éclatante, et fait songer à *l'Antiope* de 1614 au musée d'Anvers. Je ne sache pas qu'il existe une estampe du tableau de Douai.

Mais, puisqu'il est avéré que la valeur d'une peinture n'est nullement en raison directe de ses dimensions, il est permis de ranger en première ligne, parmi les Rubens de Douai, la *Vendange*, où deux petits génies pressent des raisins dans une coupe d'or.

Il serait impossible de rien voir de plus magistral que cette esquisse, d'une fraîcheur de coloris et d'un charme incomparables. (*Collection Escallier.*)

Pour la *Vocation de saint Mathieu* (n° 332), j'ignore s'il s'agit du même tableau que possédait M. Cuypers de Rymenam de Bruxelles en 1780, et dont la trace se retrouve jusqu'en 1840 dans une galerie particulière à La Haye. C'est une petite peinture assez ordinaire, dont la composition est connue par l'estampe de Brookshaw.

Le *Martyre de saint Adrien*, le *saint Michel triomphant des damnés*, *l'Adoration des bergers* et les « personnages flamands », lisez *saint Pépin* et *sainte Begge*, ce sont d'anciennes copies d'après Van Thulden (1) et Rubens. Il faut être moins prompt à rejeter parmi les apocryphes *l'Adoration des bergers*, en figures à mi-corps, provenant du prieuré de Beaurepaire.

La peinture est fort sèche, mais elle a des caractères qui la rattachent aux œuvres que peignit Rubens à son retour d'Italie.

L'Annonciation à la Vierge et *la Présentation au temple* se rattachent de près à la composition des volets de *la Descente de croix*, mais ne sont pas des copies de ces volets, comme l'assure le catalogue. Malheureusement, il faut bien

---

(1) L'original du *Saint-Adrien* est à l'église Saint-Michel, à Gand.

se convaincre de ce fait que Rubens laissa sortir de son atelier un nombre énorme d'œuvres, acceptées de son vivant même comme authentiques, et qui n'étaient, en réalité, que des reproductions grandes ou petites, lesquelles, depuis, ont beaucoup circulé par le monde, et donné pas mal d'embarras aux iconographes.

Le *Repos de Diane*, enfin, attribué au maître, est un morceau de peinture de grand mérite, mais étranger, absolument, à l'école de Rubens.

Si le musée de Douai possède de ce grand peintre un nombre d'œuvres authentiques moins grand que ne le ferait présumer le catalogue, en revanche il lui est permis d'ajouter à sa liste des peintures de Van Dyck un portrait attribué jusqu'ici à Jordaens (n° 197).

Le personnage à la mine hautaine, entièrement drapé de noir, est un certain Hubert Duhot dont il existe un portrait gravé. Il est indiqué sur la toile comme âgé de 58 ans en 1632.

Un jour vint où l'on jugea convenable d'effacer de la planche le visage de Duhot, pour y substituer celui de Schelte à Bolswert. J'avais toujours entretenu des doutes sur l'authenticité de cette dernière effigie : l'existence du portrait peint de Duhot me paraît de nature à les confirmer.

Comment croire, en effet, qu'un peintre tel que Van Dyck eût été en peine de trouver soit une pose, soit un ajustement de draperie, au point d'être complice de cette adaptation d'une nouvelle tête à un vieux portrait ?

Une seconde œuvre de Van Dyck, et des plus curieuses, décore le musée de Douai. Elle procède de l'abbaye d'Anchin et représente *saint Placide et saint Maur reçus par saint*

Benoît. Deux adolescents s'inclinent devant le pieux abbé que suit un moine, portant sa crosse. La réception se passe en pleine campagne et se fait en présence de deux gentilshommes dans lesquels, sans doute, il est permis de voir des parents des néophytes.

L'un de ces personnages, vêtu quelque peu à la moscovite, porte les insignes de l'ordre de la Jarretière. Je puis l'identifier : c'est Richard Weston, duc de Portland, qui fut lord trésorier d'Angleterre après avoir été ambassadeur aux Pays-Bas, et qui mourut le 5 mars 1634-35. Comme, d'autre part, lord Weston ne devint chevalier de la Jarretière que la sixième année du règne de Charles Ier (1632), un espace de deux ans à peine reste disponible pour la détermination de l'événement qui donna naissance au tableau, et que je ne me charge pas d'expliquer.

Les figures, de grandeur naturelle, sont largement traitées, le coloris est harmonieux, mais Van Dyck a fait mieux et beaucoup mieux (1). Il n'est peut-être pas inutile d'ajouter qu'aucun des fils de Richard Weston n'entra en religion.

Le *Christ pleuré par les anges*, figures plus petites que nature, se rapproche, par la composition, des mêmes sujets à Munich et à Anvers, sans être la répétition de l'une ni de l'autre, sans les égaler non plus en valeur. Enfin, une copie du portrait de l'organiste Liberti, attribuée à Gis. Thys, complète le contingent de Van Dyck.

Le portrait de Duhot restitué au maître, Jordaens est représenté par trois puissantes études, pour l'une desquelles a posé le personnage d'après lequel est exécutée l'étude du

(1) M. J.-J. Guiffrey classe ce tableau parmi les œuvres douteuses.

musée de Bruxelles (314), et dont l'autre est un vieillard à cheveux blancs de première valeur. Enfin, un *Vieux pâtre endormi*, c'est-à-dire *Argus*, figure connue par l'eau-forte de Jordaens, et dont la peinture est absolument de lui, malgré les hésitations du catalogue.

Le *Portrait de Pierre Snayers* envoyé à Douai par le Louvre, est une fort jolie chose, non pas « copiée d'après Van Dyck », mais exécutée par Snayers lui-même, comme le prouve une eau-forte, d'ailleurs peu commune, de ce même petit tableau.

Deux beaux paysages sont attribués à Snayers ; le n° 357, *Entrée de forêt*, ressemble beaucoup plus, par son accent et sa tonalité, à un Roland Savery.

Abraham Govaerts, ou plutôt Goyvaerts, d'Anvers (1589-1626) (1), imitateur de Breughel de Velours, est un maître assez rare. Les musées de Bordeaux, Brunswick, La Haye, Göttingen, Augsbourg, etc., possèdent de ses œuvres (2). Douai lui attribue une page importante représentant *la Prédication de saint Jean-Baptiste* dans un vaste paysage. Je me borne à signaler l'œuvre aux connaisseurs, en ajoutant que M. Woermann ne l'accepte pas pour authentique.

Le Dr Schlie, conservateur du musée de Schwerin, affirme, d'autre part, que nous possédons à Bruxelles un Goyvaerts, *l'Automne*, n° 196.

François Franck, le vieux, et Jérôme Franck sont bien représentés à Douai. L'œuvre de Jérôme est particulièrement intéressante.

On y voit le maître dans son cabinet, causant avec un

---

(1) Van den Branden, *Geschiedenis der antwerpsche schilderschool.*
(2) Riegel, *Beiträge zur Niederländischen Kunstgeschichte,* II, 95-97.

personnage que le catalogue croit devoir désigner comme Zegers, le peintre de fleurs, ce qui n'est pas exact.

Mais, chose digne d'attention, la salle entière où sont réunis les interlocuteurs, est tapissée d'œuvres de Franck, reproduites avec une extrême délicatesse.

On connaît d'autres tableaux de l'espèce. Le musée de La Haye en possède un, longtemps classé parmi les anonymes, et aujourd'hui restitué à son auteur (1). Le musée de Bruxelles en conserve un autre, n° 507, signé A. W. F. J. F. 1621, ce qui paraît bien devoir être la signature de Jérôme Franck, précédé du monogramme *Antverpiæ* (?).

Du vieux François Franck, nous avons à Douai *le Festin de Balthasar*, et le catalogue donne à François, le jeune, une copie très ancienne de *l'Adoration des Mages* de Rubens, tableau qui fut exécuté pour les capucins de Tournai, et se trouve aujourd'hui au musée de Lyon. Il en existe une gravure de Vosterman datée déjà de 1621.

J'hésite à considérer comme authentique aucune des peintures attribuées à P. Breughel, le vieux, par le catalogue.

En revanche, voici un Teniers, et des meilleurs, *une Scène de Sorcières*, signée et datée de 1633.

Ce charmant tableau, qui faisait partie de la collection Foucques de Vagnonville, est fort bien étudié. Teniers a traité souvent le sujet, moins développé toutefois. Le fond, où les sorcières montées sur des balais, prennent leur vol par la vaste cheminée, est particulièrement curieux.

Pendue à la voûte, une cruche, à cheval sur un poisson, procède en droite ligne de Jérôme Bosch.

---

(1) Catalogue, 3e édition, 225bis.

Un excellent Van Helmont, *Fête rustique*, signé *M. V. Hellemont f.*, peut compter parmi les plus beaux spécimens du maître. Les nombreux personnages sont bien touchés, d'un dessin correct, et groupés avec beaucoup d'intelligence. Le tout se passe dans un beau paysage. (*Acheté par la Commission en* 1862.)

L'école hollandaise est moins bien représentée à Douai que sa sœur des Flandres. Elle y compte néanmoins des spécimens de premier ordre.

Il faut citer avant tout un *Portrait d'homme* (n° 182), du cabinet Escallier, attribué à B. Vander Helst, et certainement d'une qualité rare.

Assis, vu de trois quarts, coiffé d'un chapeau à grands bords et entièrement vêtu de noir, le personnage est grandiose dans sa simplicité. Les mains rapprochées sont d'une facture merveilleuse et je vais jusqu'à affirmer qu'aucune collection hollandaise ne possède un meilleur morceau.

Un autre *portrait de jeune homme*, avec hausse-col et justaucorps de buffle, cheveux roux, est attribué à S. Koning. C'est une bonne peinture et qui fait songer à Rembrandt, effet d'ailleurs voulu par le peintre. (*Donné par M. Edmond Locoge.*)

Un Flinck, signé et daté de 1650, a le grand tort de passer pour un duc de Brunswick et de Lunebourg, alors qu'en réalité il s'agit de quelque docte ministre de l'Évangile.

Un portrait de femme, en robe verte, constitue un très bon échantillon de Godefroid Maes.

Les amateurs, voire les plus experts, ne connaissent rien de plus pénible que de devoir donner place, dans leur

galerie, à des œuvres indéterminées. Il ne leur suffit pas qu'une peinture soit bonne : coûte que coûte, elle doit être de quelqu'un.

Pour posséder un Mierevelt, le Dr Escallier ne rendait pas justice à une des plus belles toiles de sa collection, un *portrait d'homme*, à barbe rousse, digne du pinceau de Moro (244), et plutôt que de laisser anonyme un *portrait de femme*, il lui a fallu associer au nom de Palamèdes celui de Marguerite de Parme, et le nom de Dumonstier à celui d'un *personnage de la cour de Henri III*, alors que le peintre n'avait que treize ans à la mort de son souverain !

Il est cependant une attribution qui se signale entre toutes, à propos d'un César Van Everdingen (1606-1679).

Ce peintre, assez peu connu, est censé avoir fait le portrait de Catherine Mosselin, dite « *la Couturière d'Anvers.* »

On va nous dire ce qu'était cette jolie fille :

« Catherine Mosselin, dite *la Couturière d'Anvers*, doit la » conservation de son nom à cette circonstance que la pre- » mière elle arbora la cocarde orange lorsque Guillaume » de Nassau, prince d'Orange, se retira des Pays-Bas à » l'arrivée du duc d'Albe (1568), et organisa l'insurrection » contre le gouvernement espagnol.

» A en juger par ce portrait, Catherine Mosselin avait » une charmante figure, des traits qui annoncent l'intelli- » gence et la régularité. Son costume ne manque pas d'élé- » gance et l'on y remarque la pélerine brodée qui couvre » les épaules, » etc.

Si le nom de Catherine Mosselin a survécu, il ne semble pas que ce soit à Anvers, où mes recherches personnelles et celles de mes collègues obligeants n'ont pu aboutir à le retrouver.

Le tableau, je me fais un devoir de le dire, est fort joli; on peut se contenter de cela.

S'arrêter aux petits maîtres hollandais mènerait loin. Je cite un très beau Brekelenkamp, don de la vicomtesse de Guerne. C'est un intéressant portrait de famille : « *Govaert Flinck, sa femme et ses enfants* », dit le catalogue Il est permis de faire ses réserves.

Une ravissante petite *vue d'Amsterdam*, que l'on prendrait au premier abord pour un Ruysdael, est une œuvre de ce même Ekels dont le musée de Bruxelles possède une vue signée et datée de 1767.

Deux belles marines de Simon de Vlieger, d'une grande allure et largement traitées.

Parmi les inconnus, je tiens à faire remarquer une belle *tête de vieillard sur son lit de mort*. En disant inconnus, je ne suis pas d'accord avec le catalogue qui attribue la peinture à J.-B. Champagne. Par le sujet et même par la peinture, il y a des traits de ressemblance avec le Henri IV de Pourbus au musée de Berlin (copie à Mayence).

Le compartiment des Français contient naturellement des œuvres importantes.

Écartons d'emblée un Abraham Bosse, tableau hollandais, extrêmement intéressant d'ailleurs : un *Intérieur de riche habitation*, dont le quasi-pendant se trouve au musée de Rotterdam, sous le nom de François Franck le jeune (n° 322) et qui pourraient bien être l'un et l'autre de A. Grimmer. Pour juger les peintures d'Abraham Bosse il suffit d'aller à Lille, où figurent plusieurs œuvres importantes du maître.

La *Scène de pillage* de Callot, — ses œuvres peintes sont

rares, — est parfaitement authentique. Comme presque toujours, le maître reproduit une de ses estampes, une feuille de la *Marche des Bohémiens* (1).

Extrêmement intéressant, le *portrait de Mme Tallien*, ou plutôt de la comtesse de Caraman (car nous sommes en 1807), par David. C'est M. Victor Imbert qui a légué au musée de Douai ce tableau important. La célèbre femme est représentée en pied, vêtue de blanc, les épaules et les bras nus. Elle gravit les marches d'un perron.

Le nom illustre de David ne parvient pas à rejeter dans l'ombre un *portrait d'Elisabeth de Russie* par L. Lagrenée, peintre un peu oublié, bien qu'il fut directeur de l'académie de Saint-Pétersbourg et conservateur du Louvre. En réalité, c'est une page capitale que ce portrait, de grandeur naturelle, exécuté avec l'aimable abandon d'un pastel de Latour.

Un fort beau *portrait d'Israël Silvestre*, rangé parmi les anonymes, mais qui est de Ch. Le Brun, fait plus d'honneur au peintre que maint plafond aux allures rubéniennes.

Le Martin « des batailles » est un maître assez intéressant, mais que le voisinage de Vander Meulen, son maître, éclipse. Les épisodes du siège de Douai, avec l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse, sont naturellement très bien à leur place ici.

Au *Saint-Etienne* de Simon Vouet, j'avoue préférer les tableaux d'un maître trop peu répandu dans les musées de l'Europe : Arnold de Vuez, qui naquit à Saint-Omer et mourut à Lille en 1720.

---

(1) Voy. au musée de Mayence une autre pièce de la même suite ; chez le comte Czernin, à Vienne, le *Saint-Antoine*, etc.

De Vuez s'inspirait volontiers des Anversois du XVIIe siècle, et les continuait réellement très bien, sans se former sur aucun d'eux. *Son David en prière* (394), est une remarquable figure, rappelant par le caractère général le célèbre *Saint-Jérôme* de Rubens de la galerie de Dresde. Le peintre eut un élève du nom de WAMPS, dont l'église Saint-Pierre à Douai garde des toiles assez intéressantes.

BOILLY n'est représenté que par une esquisse : *la fête des petits autels*, mais je tiens surtout à signaler de lui une œuvre bien curieuse : un clavecin donné par M. le comte de Guerne.

Tout le dessus du meuble est chargé d'objets formant trompe-l'œil : pièces de monnaie, éventail, lettres, fleurs, bonbons, etc. Les noms de tous ceux qui ont participé à la confection de l'instrument sont rapportés dans les écritures et, sur une étiquette, je trouve, en cherchant bien : *Pictor Boilly*.

Mme Desbordes (Marceline Valmore) a tenu à donner au musée un ensemble de souvenirs de famille : le portrait de son père, le sien propre et un étrange panneau de myosotis entourant un œil, celui de Marceline elle-même.

C'est un autre enfant de Douai : l'illustre Merlin, que représente HILAIRE LEDRU ; Merlin, le proscrit de la Restauration, qui fournit au roi Guillaume sa noble réponse à l'envoyé de France ; et c'est aussi un Douaisien, que ce chef de bureau à l'administration des contributions indirectes : Hippolyte Bis, que peignit SERRUR, précisément en 1829, l'année de la première représentation de *Guillaume-Tell*, qui donna au fonctionnaire-poète un reflet d'immortalité.

La sculpture forme une section importante à Douai, patrie de Jean de Bologne. Je doute que l'illustre statuaire soit représenté dans sa ville natale par aucune œuvre authentique. Mais plus d'un spécimen de la vieille école suffit à combler cette lacune.

Le vieux duc d'Arenberg fit déposer au musée les tombes des Lalaing, autrefois réunies dans l'église du village de ce nom, chefs-d'œuvre pouvant très bien procéder de Jacques Dubreucq.

Charles II de Lalaing est représenté entièrement nu et décharné, selon le goût du XVIe siècle. C'est ainsi que Diane de Poitiers fit représenter son époux dans la cathédrale de Rouen.

En dehors du catalogue, je me permets de signaler deux statues d'enfants, en pierre bleue, véritables merveilles dont j'ignore la provenance, et une tête de Christ dans le goût de Donatello.

Si l'on ajoute à la liste des peintres les noms de Corot, Jules et Emile Breton, Fromentin, Courbet, Emile Michel, François Harpignies, Isabey, Lapito, Couder, Chabry, Oscar Guet, Schnetz, Schopin, Pasini, Dutilleux, etc., il sera démontré qu'une telle collection renferme largement de quoi intéresser l'amateur et légitimer tous les sacrifices que pourra faire la municipalité pour donner à tant de richesses artistiques une installation digne d'elles.

Arras. — Ce n'est pas au musée d'Arras qu'on reprochera l'insuffisance de ses installations. Les spacieux appartements de l'ancienne abbaye de Saint-Vaast ont grand air, et peu d'ensembles sont plus imposants que ce palais, dans le

style du XVIIIe siècle, avec son perron d'honneur et son splendide jardin, digne séjour d'un cardinal et prince de Rohan, qui se donnait des aubes de dentelle de cent mille livres pour officier en cérémonie. Voilà pour le contenant. Le contenu se compose surtout d'œuvres modernes auxquelles on a réservé la principale galerie.

Les tableaux anciens, peu nombreux et généralement peu importants, sont logés dans des salles accessoires, en somme bien éclairées.

Presque pas de grandes toiles non plus ; pourtant quelques œuvres dignes d'être mentionnées et que nous allons passer en revue.

Bernard Fabritius, un vrai Fabritius, signé en toutes lettres et daté de 1664, *Abraham recevant les anges*, composition en largeur : 47 centimètres sur 63.

Bonne coloration. La figure principale, celle d'un des anges : draperie rouge, robe blanche, est fort jolie. Toutefois le tableau est plus intéressant par le nom de son auteur que par le mérite réel de la peinture.

Henri Goltzius : *l'Age d'or*, signé du monogramme et daté de 1598, petite peinture originale, mais considérablement défigurée par des retouches.

Bien que, en Goltzius, le graveur ait beaucoup éclipsé le peintre, les toiles du maître nous le montrent comme digne de figurer parmi les bons coloristes de son temps.

Très belle *Bacchanale* de Jordaens, figures à mi-corps, vues de face, dans le goût du tableau du palais Durazzo, à Gênes (1).

---

(1) M. Max Rooses me rappelle qu'il existe un double de ce tableau au musée de Cassel.

La peinture indique une œuvre de jeunesse, autant par le coloris que par le dessin. Le type du jeune Bacchus est remarquable, et fait songer à Jordaens lui-même, tel que nous le montre son portrait de Cassel. Coloris clair et pâle. Les jeunes femmes du cortège sont ravissantes.

A l'avant-plan de la droite, vu de profil, ce même enfant dont le maître a laissé un dessin, gravé par Adam Bartsch.

A. Van Dyck, *Saint Sébastien*, peut-être original, mais secondaire de qualité. Le saint est vu en raccourci, et deux anges retirent de ses chairs les flèches sanglantes.

Un Molenaer, attribué à Corneille, dit « le louche », mort en 1589, mais en réalité de Jean-Miense Molenaer et signé exactement comme les tableaux du musée de Bruxelles.

Le costume annonce d'ailleurs qu'il s'agit d'un peintre du XVIIe siècle.

Les musées de Hollande, sauf celui de Rotterdam, ne possèdent rien de Molenaer. *L'Intérieur de cabaret* d'Arras est, en outre, une œuvre importante par ses dimensions.

Un intérieur d'église, signé *Peeters*, est attribué à Pierre Neefs. C'est fort probablement une œuvre de Bonaventure Peeters le jeune, et l'église représentée est celle des Jésuites d'Anvers, ornée de peintures de Rubens.

Au maître-autel *le saint François d'Assise*, maintenant au Belvédère.

Les personnages qui sont dans l'église portent l'habit à grandes basques et la longue perruque du XVIIIe siècle; c'est donc peu de temps avant l'incendie de 1718 qu'a dû être peint ce tableau. Pierre Neefs était mort en 1631.

Un excellent *portrait de femme* par N. Maes, signé et daté de 1667, doit être considéré comme une des œuvres impor-

tantes de la galerie. Les mains sont d'une facture grandiose. La tonalité générale, un peu rousse, n'en conserve pas moins à l'ensemble un aspect distingué.

J'ignore sur quoi se fonde le catalogue pour faire de la dame représentée Anne-Marie Schuurman. Le portrait de cette femme célèbre a été souvent gravé, par elle-même et par d'autres (Suyderhoef notamment), et rien, dans la peinture, ne me paraît rappeler ses traits.

C'est encore une belle œuvre que *le Portrait de femme*, n° 23, attribué à Philippe de Champagne et qui serait tout aussi bien un Sustermans. Finesse de ton, délicatesse de dessin, tout concourt à faire de cette peinture un travail de très haut mérite.

Deux *natures mortes*, attribuées à Jacob Van Es par les anciens inventaires, ont été de première valeur. On voit sur l'un des tableaux un fromage entamé, qui excite l'admiration de tous les visiteurs du musée. Point de retouches mais des usures.

Jugement dernier, de Crispin Van den Broeck, très bonne peinture, proche par la composition du *Jugement dernier* du maître au musée d'Anvers.

Parmi les anonymes, il faut citer un curieux *Festin de Balthazar*, œuvre flamande du XVIe siècle, et un *Concert et festin*, inachevé, probablement de Sébastien Vrancx ; une *Suzanne au bain* dans la manière de Spranger.

Quant au *portrait de jeune homme*, n° 247, c'est une nouvelle copie de l'organiste Liberti de Van Dyck, la tête seule ; le n° 57, enfin, resté anonyme, est un joli portrait de Louis XV.

Mais tout ceci est de médiocre d'importance, au regard

d'une grande *Mise au tombeau*, provenant de l'église de Saint-Géry, à Arras, et que le catalogue déclare être une œuvre flamande du xve siècle, bien qu'elle soit en réalité du xvie.

Douze personnages, à peu près grands comme nature, sont groupés autour du sarcophage de marbre où est déposé le Christ, soutenu à la tête par Joseph Arimathie, aux pieds par un Turc, vêtu d'un cafetan vert, et chaussé d'escarpins jaunes montant sur un maillot rouge.

Joseph d'Arimathie, coiffé lui-même du turban, porte une riche pelisse de brocart d'or.

La Vierge, soutenue par saint Jean, s'approche et contemple en pleurant la main du Sauveur que lui présente Madeleine.

A droite, deux saintes femmes, dont l'une, jeune et robuste créature, aux épaules nues, détachant sur le fond sa gracieuse silhouette, est une véritable réminiscence d'Andrea del Sarto. Puis, à l'arrière-plan, des deux côtés du tableau, des hommes dont la tête seule est visible.

A gauche, un grand arbre au tronc noueux; à droite, des rochers à la forme fantastique. Ciel clair et point d'horizon. Le tout sans profondeur.

Cette peinture, très lumineuse, traduit, dans une certaine mesure, l'influence de Quentin Metsys, à cette différence près que le reflet gothique a presque disparu. Le Christ, par exemple, a les formes pleines et vigoureuses que nous trouvons chez les Italiens.

Les figures — et c'est peut-être là ce qui explique le classement du tableau parmi les œuvres du xve siècle, — les figures tranchent les unes sur les autres avec une sécheresse

absolue. Au premier coup d'œil l'on songe à un carton de tapisserie. Mais de qui est ce tableau? Le style ne peut être méconnu : c'est celui de VERMEYEN.

Van Mander nous apprend que ce peintre avait laissé à Arras diverses peintures exécutées pour l'abbaye de Saint-Vaast. L'ancienne abbaye a dès longtemps disparu, et avec elle ses tableaux, à l'exception, peut-être, des deux triptyques de Bellegambe dont il sera parlé plus loin.

Mais ce n'est point le dire de Van Mander qui motive l'attribution à Vermeyen du *Christ au tombeau;* elle se fonde avant tout sur la similitude de caractère des estampes du maître avec l'œuvre peinte.

La forme un peu vide, la draperie un peu tourmentée, ce profil de femme à la bouche entr'ouverte, ces doigts longs et un peu maniérés, tout cela c'est du Vermeyen, au même titre que les costumes orientaux, très explicables chez un peintre revenu de Tunis.

M. le chanoine Dehaisnes avait bien voulu, à ma prière, rechercher s'il ne restait point à Arras d'œuvres qu'il pût attribuer à Vermeyen ; ses recherches ne furent pas couronnées de succès ; il fallait, en l'absence de documents, s'en rapporter au style d'un maître dont les peintures manquent, et dont les estampes sont si rares que certains cabinets de premier ordre n'en possèdent aucune. Je n'ai pu que tout récemment lui restituer une planche possédée par la Bibliothèque royale, que j'avais vainement soumise, pendant des années, aux connaisseurs les plus éminents. Il n'y a donc rien d'extraordinaire à voir ranger parmi les anonymes un tableau qui ne se rattache à aucun autre spécimen connu.

On peut espérer que d'autres Vermeyen sortiront, comme

Photographie Braun

I. C. VERMEYEN.

l'on dit, du coin, si tant qu'il en existe, car du temps même de Van Mander, la plupart des toiles religieuses du célèbre maître avaient péri, et l'historien de la peinture flamande se bornait à mentionner de lui quelques portraits.

Je ne cite que pour mémoire les cartons de tapisseries de la conquête de Tunis conservés à Vienne.

Isaac Bullart, très au fait des choses d'Arras, puisqu'il y fut successivement directeur du Mont-de-piété et receveur de l'abbaye de Saint-Vaast, nous dit de Vermeyen :

« Les occupations qu'il avait à la Cour ne l'ont pas empêché de peindre pour la célèbre abbaye de Saint-Vaast d'Arras quelques pièces qui ont été autrefois en grand estime : mais le peu de soin que les moines ont de toutes les choses qui ne regardent point leur convoitise et leur accomodement, leur a fait tellement négliger ces beaux ouvrages, que la plus grande partie a esté égarée et ce qui reste est si gasté qu'on n'en peut reconnoître le mérite ».

Or, M. Ed. Tricart, que je ne saurais trop remercier de son extrême courtoisie, veut bien m'apprendre qu'originairement le tableau, que je n'hésite pas à restituer à Vermeyen, appartenait aux Cordeliers ou Récollets d'Arras, dont Charles-Quint fut le constant protecteur, et que, pendant plusieurs siècles, un obit était célébré dans le couvent pour le repos de l'âme de l'empereur. N'est-on pas autorisé à considérer la présence du tableau chez les Récollets d'Arras comme venant précisément renforcer son attribution à Vermeyen, peintre impérial, sachant que c'était une mode chez les princes espagnols de contribuer à l'embellissement des édifices du culte par des tableaux?

Le couvent des Récollets fut démoli en 1792. Un inventaire

de 1791 y établit la présence du *Christ au tombeau*, qui, en 1802, dans la répartition faite aux églises des œuvres ayant appartenu aux couvents supprimés, alla orner Saint-Géry. Les travaux de reconstruction de la chapelle où se trouvait le tableau firent transporter au musée les diverses peintures qui la décoraient. Ainsi s'explique, grâce à l'intéressante communication de M. Tricart, la présence au musée de la page précieuse, sur laquelle je ne saurais attirer trop instamment l'attention des connaisseurs. (Pl. II.)

Ne quittons pas la galerie sans avoir salué le *Saint Etienne* de Delacroix, placé à deux pas d'une œuvre de Dutilleux, l'ami fidèle du grand peintre, et le promoteur de l'achat de cette page par la ville d'Arras en 1859.

Delacroix, qui était depuis quatre ans commandeur de la Légion d'honneur et membre de l'Institut, s'excusait de demander *quatre mille* francs de son tableau !

A ce prix, quel musée de chefs-d'œuvre on formerait de nos jours.

La cathédrale d'Arras est un superbe édifice commencé par le cardinal de Rohan, et achevé seulement au siècle actuel. Les œuvres d'art y sont clairsemées. Une *Descente de croix* attribuée à Rubens, un *Christ au tombeau* donné à Van Dyck, sont de simples tableaux d'école. Mais nul ne doit manquer d'aller voir les beaux triptyques de *l'Adoration des Mages* et du *Crucifiement*.

Longtemps avant que les tableaux de Douai eussent été restitués à Bellegambe, M. Dehaisnes établissait l'analogie qu'il y avait entre les tableaux de la cathédrale d'Arras et le polyptyque d'Anchin. Aucun doute, en effet, n'est possible

à cet égard, et M. Woermann, désigne les triptyques d'Arras comme les plus belles productions qu'il connaisse de Bellegambe.

Bien que le jugement ne soit plus absolument fondé, depuis l'entrée au musée de Lille de ce qui doit être envisagé comme le chef-d'œuvre de l'artiste, il est incontestable que les deux triptyques d'Arras l'emportent sur le retable de l'église de Notre-Dame et les volets du musée de Douai, tout au moins dans l'état actuel de ces peintures.

L'Adoration des Mages est loin d'être une composition originale : on y sent l'influence d'Albert Dürer par la disposition générale, et la personnalité du maître ne s'accuse pas avec une grande fermeté dans le type. Mais le coloris est suave et l'ensemble laisse peu de chose à désirer, tant le peintre a apporté de soin à l'exécution des personnages et de goût à l'ornementation.

Quiconque a vu d'autres œuvres de Bellegambe, reconnaît sans peine tous les détails qui lui sont propres. Les arcades à bords dentelés, les rampes de fer d'un dessin absolument identique à celui des rampes introduites dans le tableau d'Anchin, les dorures semées à profusion, les cartels chargés de textes de l'Ecriture, les anges aux ailes versicolores ou de plumes de paon, disposées en forme d'éventail, tout ceci nous est familier.

Le panneau central de l'autre triptyque représente *l'Homme de douleurs assis au pied d'un arbre;* les bourreaux le dépouillent de son vêtement ; l'un deux le saisit à la gorge. Le groupe se détache en vigueur sur un ciel lumineux, effet que semble avoir affectionné le peintre. Le paysage est très beau.

Les volets de ce triptyque représentent à gauche *saint Antoine*, à droite *saint Roch* découvrant une plaie qu'il porte à la cuisse. Ces deux figures sont peut-être les meilleures que nous fasse connaître tout l'œuvre du peintre douaisien, et leur caractère de peinture les rapproche du style de Gérard David (1).

Une autre église d'Arras, également moderne, Saint-Nicolas-en-Cité, conserve quelques tableaux qu'il serait intéressant de pouvoir étudier. Malheureusement, de petites et très rares fenêtres éclairent l'édifice, et chacune d'elles est décorée d'une grande figure peinte, de sorte que la nef est plongée dans une obscurité permanente qui fait songer aux églises d'Italie.

Des tableaux placés entre les fenêtres semblent importants. Il y a surtout une grisaille, avec personnages de grandeur naturelle debout, un évêque agenouillé et une femme entourée d'enfants.

En réalité, ce serait un grand avantage pour l'art que de pareilles œuvres pussent être placées au musée; à l'église leur présence ne contribue en rien à l'ornementation, puisqu'on ne les voit pas et que, même à l'aide de jumelles, il est impossible d'en distinguer le sujet.

Saint-Omer. — Si le musée de cette ville ne doit tenir qu'un rang effacé par le nombre et l'importance des œuvres qui le composent, on y constate la présence de quelques peintures intéressantes.

---

(1) M. Dehaisnes a relevé sur un des tableaux de la Cathédrale d'Arras la date 1525.

L'Adoration des Mages est une répétition du tableau de Jérôme Bosch, du musée de Madrid, fort maltraitée par des retouches, mais encore digne d'être étudiée (1).

Un autre tableau curieux représente *la Boutique d'un Charlatan*, vers laquelle arrivent en foule des gens désireux de se faire opérer du caillou qu'ils portent au front, c'est-à-dire pour se faire curer de leur folie. C'est probablement quelque œuvre de Breughel, à qui ce sujet était cher. Le pinceau du retoucheur a largement passé encore par ici.

N° 38. Très joli P. Breughel, cette fois. Au bord d'une grand'route, qui fuit vers l'horizon, et que l'on retrouve assez fréquemment dans les œuvres du maître, des villageois viennent se rafraîchir à une petite ferme. A droite, un campagnard tenant par les deux mains une paysanne, paraît entraîner celle-ci dans une ronde rapide. Rien de plus vrai que l'ensemble de cette petite création bien conservée.

Un paysage alpestre, où des Bohémiens disent la bonne aventure, paraît devoir être de Roland Savery.

Mais je dois surtout signaler un Albert Cuyp, absolument remarquable et intéressant, le n° 41. Le peintre s'y est représenté avec sa femme et son enfant dans un joli paysage. Signature : *Alb. Cuyp f.*, 16...

Cuyp s'étant marié en 1658, il faut supposer que le tableau date de 1660 au moins.

Pour mémoire, je cite encore *l'Arracheur de dents*, n° 47, répétition d'un tableau de Théodore Rombouts du musée de

(1) On trouve la gravure de ce tableau dans le livre de M. A.-J. Wauters sur la *Peinture flamande*. Paris, Quantin 1883.

Madrid (1), et n° 48, *les Disciples d'Emaüs*, répétition du tableau de Michel-Ange DE CARAVAGE de Notre-Dame à Bruges.

L'église de Notre-Dame, à Saint-Omer, possède un RUBENS authentique, une *Descente de Croix*, composition très différente de celles d'Anvers, de Lille, de Valenciennes et de Saint-Pétersbourg, et, je dois l'ajouter, des moins heureuses. Ici le Christ est suspendu par les bras avec un médiocre souci de l'harmonie de la ligne.

Smith a décrit l'œuvre d'après l'estampe de Waumans (*Catalogue raisonné*, n° 946), ce qui nous dit qu'il en ignorait la présence à Saint-Omer.

Descamps n'a pas tort lorsqu'il dit : « Ce tableau, toujours beau, n'est pas digne du maître ; il est trop négligé pour la correction. »

DUNKERQUE. — Moins riche de beaucoup que celui de Douai, le musée de Dunkerque dispose, depuis l'année 1877, d'un local magnifique, entouré d'un jardin ombreux, et rien n'est charmant comme la perspective des pelouses de ce parc, lorsque, par les beaux jours d'été, les larges portes de la galerie s'ouvrent sur ce fond de verdure.

La collection des tableaux anciens et modernes s'élève à trois cents œuvres environ. En majorité la section ancienne procède de l'abbaye de Bergue-Saint-Winnocq, et, chose remarquable, eu égard à la provenance, ce premier fonds est très riche en tableaux de genre, paysages, etc.

---

(1) Voy. MAX ROOSES : *Geschiedenis der antwerpsche schilderschool*, où ce tableau est gravé (p. 530).

L'œuvre capitale du musée est aujourd'hui le grand triptyque de François Pourbus, *le Martyre de saint Georges*, dont parle Van Mander comme ayant existé à Bruges, chez le père du peintre, et qui avait été commandé pour l'église de Saint-Éloi à Dunkerque.

Il y a, d'autre part, une version dunkerquoise, d'après laquelle le tableau aurait été commandé par la confrérie de Saint-Georges, à Bruges, et ne serait venu à Dunkerque que par le refus du peintre de consentir à un rabais proposé.

Quoi qu'il en soit, la ville a payé le triptyque 40,000 francs à la fabrique de Saint-Éloi.

La somme peut paraître élevée, mais le tableau est fort grand et constitue, en réalité, une œuvre considérable. J'y ai lu la signature : *Franciscus Pourbus IV et Pictor*, 1577, et nullement la signature de Pierre Pourbus, qui avait si fort choqué Descamps.

De sa part, la méprise est singulière, non qu'il soit toujours précis, mais Descamps était de Dunkerque, et le musée de sa ville natale possède même de lui quelques peintures allégoriques qui n'auraient peut-être pas suffi à lui faire un renom très étendu, mais ne sont pas si inférieures aux productions de ses contemporains, encore influencés par Mignard et Le Brun.

Pour en revenir au triptyque de Pourbus, c'est une création sage, correcte, bien modelée, dans laquelle rien ne cloche, mais qui paraît avoir excédé quelque peu, par sa grandeur, la force d'expression du maître. Certaines têtes sont fort belles et révèlent un éminent portraitiste.

L'Adoration des Mages (n° 76), attribuée à Jordaens, peut être de lui ; c'est, dans tous les cas, une réduction du fameux

tableau de Dixmude et qui sera utilement consultée le jour où l'on se décidera à restaurer cette page fameuse qui, dans l'état actuel, a cessé d'être visible.

La réduction de Dunkerque donne en entier certaines figures qui sont, à Dixmude, en partie coupées par le cadre.

N° 71. *Portrait de Martin Luther*, attribué à Holbein. Cette peinture provient de l'abbaye de Saint-Winnocq et représente certainement Luther, bien que le catalogue en doute, mais l'attribution à Holbein est de pure fantaisie. Cela n'empêche que l'œuvre n'ait de hautes qualités d'exécution ; elle fait songer à Jean Scorel. Inutile d'observer que ce peintre, qui précisément quitta l'atelier de Dürer à cause des sympathies du maître pour la doctrine de Luther, ne peut avoir peint le réformateur. Le tableau n'en reste pas moins un des meilleurs du musée.

Le *Saint Jérôme* (n° 255), attribué à Albert Dürer, n'est pas plus de ce peintre que l'œuvre précédente n'est de Holbein, mais c'est une admirable figure.

Le saint, de grandeur naturelle, est vu à mi-corps; il est entièrement nu et a devant lui un grand in-folio appuyé à un crâne. Il tient de la main droite une plume, et soutient sa tête de la main gauche. Au mur est accroché le chapeau de cardinal; dans le fond sont semés des papiers qui m'ont paru chargés d'inscriptions.

Cette peinture qui n'a rien de gothique, est pourtant d'une extrême délicatesse. La figure émaciée du cénobite, sa barbe grise, sont détaillées avec une extrême minutie ; il en est de même de tous les accessoires.

La tonalité brune et très puissante fait songer à certains peintres, parmi lesquels je classerais Blocklandt et Martin

Heemskerck. De Quentin Metsys, il n'en peut être question, la peinture étant moins ancienne.

N° 8. *Les feux de la Saint-Jean* de Pierre Breughel (?). C'est une composition dans le goût du maître, mais dont l'exécution n'est pas à sa hauteur.

Ce sera plutôt une peinture de Pierre, le jeune, qui, on l'oublie trop, a copié nombre d'œuvres de son père, au dire même de Van Mander.

Trois tableaux attribués à Rubens proviennent de l'abbaye de Saint-Winnocq. Deux petites peintures, un *Saint François à genoux*, et surtout *le Mariage de la Vierge*, légitiment l'attribution.

Le catalogue assure que les archives de Bergue conservent la quittance, délivrée par Rubens, d'une somme de six cents livres payée pour ces deux œuvres.

La Réconciliation de Jacob et d'Esaü n'est qu'une réduction du tableau de Munich. On peut y voir, au plus, une copie sortie de l'atelier du maître.

Achille à la Cour de Lycomède est une toile donnée au musée, en 1881, comme un Rubens. C'est une peinture, point mauvaise, d'un successeur du grand coloriste.

La Charité romaine de Théodore Van Thulden (n° 144) provient également de Saint-Winnocq.

La composition est celle de Rubens, connue par l'estampe de Voet, avec l'adjonction d'un enfant endormi. L'original est, si mes souvenirs sont précis, au musée d'Amsterdam.

Le catalogue attribue à Jean Van den Hoecke *les Saintes femmes au tombeau du Christ*, dont il reste une gravure de Vorsterman d'après Rubens, et dont l'original est à Vienne, chez le Comte Czernin.

Une sainte Famille d'Erasme Quellin, signée, et datée de 1639, et *l'Invention de la Croix*, de Jean-Erasme Quellin, datée de 1692, proviennent, l'une et l'autre, de l'église Saint-Éloi. La seconde peinture, surtout, est un excellent spécimen de son auteur.

Le portrait de David Ryckaert est attribué à Erasme Quellin, et le catalogue ajoute que « quelques personnes ont » trouvé qu'il fallait le restituer à Bol, élève de Rembrandt, » ce tableau paraissant être une copie du tableau de Rem- » brandt ». Il s'agit, au contraire, d'un portrait peint par Van Dyck et dont l'original est à Munich.

A l'exception du n° 38, *un Pèlerin*, le musée de Dunkerque ne possède pas de Teniers original; encore ce petit tableau a-t-il beaucoup souffert. Le n° 65, *Buveur assis*, donné à Van Helmont, serait plus digne d'être assigné à Teniers.

Un très joli cabinet à treize compartiments, illustrant la Genèse, est signé *Hans Jordaens*. S'agit-il ici de Hans Jordaens, né à Anvers en 1595, mort dans la même ville en 1643 (1), ou bien de Hans Jordaens, qui épousa la veuve de François Pourbus et mourut en 1613?

Le Buveur renversé sur sa chaise, attribué à Adrien Brouwer (abbaye de Saint-Winnocq), sans être un échantillon de premier ordre, pourrait être authentique. La tonalité est vigoureuse, l'exécution habile et spontanée. Malheureusement, il s'en faut que l'œuvre soit dans un bon état de conservation.

Une des perles du musée de Dunkerque est *le Campement*,

---

(1) Fr.-Joseph Vanden Branden, *Geschiedenis der antwerpsche schilderschool*, p. 669 et suiv.

de Robert Van den Hoecke, signé et daté de 1665. Bien qu'il ne mesure que 55 centimètres sur 40, ce tableau compte plusieurs centaines de figures, exécutées avec la plus rare délicatesse.

Robert Van den Hoecke, graveur accompli et très preste dans ses eaux-fortes, se fait dans l'œuvre présente un véritable miniaturiste. Il semble qu'un homme ait dû consacrer des années à parfaire une telle œuvre.

Le catalogue cite un passage de Gault de Saint-Germain dans lequel la petite création de Van den Hoecke est désignée comme ornant le cabinet de l'abbé de Bergues, et mentionnée comme d'importance considérable.

Un intérieur avec des joueurs de tric-trac, donné à Vander Laemen, a tout l'apparence d'être de Palamedes.

A défaut d'œuvres de Van Dyck, le musée de Dunkerque est richement pourvu en tableaux de son élève et collaborateur Jean de Reyn, Dunkerquois de naissance, et l'auteur très probable de plus d'un portrait attribué au grand portraitiste lui-même. De Reyn survécut de près de quarante ans à son maître.

C'était vraiment un peintre de grand style, et, chose remarquable, un portraitiste original. Ses images de Jean Leys, syndic des bouchers et de sa femme, représentés à genoux, sont des pages grandement conçues et exécutées par un maître formé à bonne école. Elles sont datées de 1656.

Restent à citer deux paysages : une très belle œuvre attribuée à de Momper : *Pèlerins dans la montagne*, et surtout un Jean Wildens (?), *le Retour de la chasse*, de la plus belle qualité, avec des figures dans le goût de Stoop, trois hommes et une femme.

J'inclinerais, à donner cette peinture à Aart Vander Neer, car l'exécution de Wildens est de beaucoup plus mince.

Un De Grebber, signé et daté de 1677 : *Enée et Didon*, est un spécimen intéressant du maître.

Et, pour terminer cette revue du musée de Dunkerque, j'attire l'attention sur un des tableaux les plus curieux de la galerie, attribué à Emmanuel de Witte. L'épisode représenté est *Samuel emmenant prisonnier, devant Saül, le roi des Amalécites.*

De Witte est si connu comme peintre d'églises qu'on s'attend à peine à voir de lui des compositions.

Il en fit pourtant, car le musée de Rotterdam possède de lui un véritable chef-d'œuvre : *un Marché aux poissons*, portant la signature entière du peintre.

Cela seul nous prouve que le tableau de Dunkerque ne peut être de lui, et je songerais plutôt à un J.-G. Van Vliet, si pas à Elsheimer.

L'effet général est si étrange, l'harmonie à la fois si puissante et si riche, que l'on se reporte involontairement à Rembrandt pour trouver de ces aspects imprévus et de ces groupes désordonnés. La touche est mordante comme un trait de burin et semble indiquer un maître graveur ; en somme, une page fort curieuse et qui, je le répète, se rapproche beaucoup du faire d'Elsheimer.

L'église Saint-Éloi contient quelques bons tableaux, entre autres une belle œuvre de Gérard Zegers : *Notre-Dame du Scapulaire*, une des créations importantes de son auteur.

Bergues (1). — Cette charmante petite ville, essentiellement flamande, même aujourd'hui, garde à peine mieux que le souvenir des trésors artistiques rassemblés, avant la Révolution, dans ses églises et ses couvents. Mieux que dans bien des grandes villes, la municipalité a veillé à la conservation de quelques tableaux provenant encore des Bénédictins de Saint-Winnocq, de l'église des Jésuites et de Saint-Jacques. Une très belle salle de l'hôtel de ville, reconstruit il y a quelques années, est affectée au placement d'une centaine de toiles et de quelques dessins d'anciens maîtres. Ces derniers proviennent d'un legs de P.-A. Verlinde, le restaurateur de tableaux, que nous nous étions habitués à considérer comme Belge, mais qui était, paraît-il, originaire de Bergues. Il nous l'apprend lui-même dans le catalogue du Musée, qui est son œuvre. « Mon cœur, toujours français, devait ce service à ma patrie bien-aimée. » — Verlinde est mort à Anvers le 29 mars 1877, à un âge avancé.

Mon intention n'est pas d'entreprendre l'étude critique du livre de M. Verlinde. Je n'offenserai pas sa mémoire en disant qu'il appartenait à une époque où, moins qu'aujourd'hui, l'on étudiait les tableaux au point de vue de leur technique, se guidant surtout d'après l'aspect général pour les ranger en quelques grandes catégories ou dans l'œuvre des maîtres très connus.

Pour signaler les peintures les plus sérieuses du musée de Bergues, c'est avant tout sur un Pierre Breughel que j'attire l'attention.

---

(1) Voir sur le musée de Bergues un article de M. Antony Valabrègue dans le *Courrier de l'Art*, 1883, p. 533.

Le peintre nous introduit dans un intérieur de ferme qui n'est pas sans analogie avec la disposition générale de la pièce qui sert de théâtre à la *grasse cuisine*. La haute cheminée, près de laquelle sont fixées au mur diverses images pieuses, — ce qui, par parenthèse, nous explique la disparition d'un si grand nombre d'incunables de la gravure, — tous les accessoires se retrouvent de part et d'autre. Au premier plan, une mère avec son nourrisson ; au fond, la table dressée pour le rustique repas. Chacun aura son écuelle de lait où plonge la cuillère de bois.

Entrent un seigneur et une dame, suivis d'un serviteur porteur de vêtements et de provisions. De fait, le campagnard est en chemise et remercie avec effusion ses bienfaiteurs.

Le gentilhomme qui fait ici la charité, se rencontre quelquefois dans les tableaux de Breughel. C'est le même, par exemple, qui, dans la *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, à Munich, se fait dire la bonne aventure par une Bohémienne. On peut se demander s'il ne s'agit pas ici du grand protecteur et ami de P. Breughel, Hans Franckert, de Nuremberg, fixé à Anvers, et que Van Mander qualifie de *edel en goed borst*, âme noble et généreuse.

Le petit tableau (l. 0m57, h. 0m37) a souffert, non moins du temps que des retouches, mais c'est encore une œuvre de grande valeur, que le musée de Bergues a eu soin de garantir par une glace contre les détériorations futures.

N° 42. Guillaume Van Ehrenberg, avec belle signature et la date 1669. Magnifique et vigoureuse vue du *Jubé de l'église Saint-Jacques d'Anvers ;* dans son genre une des belles choses du maître.

N° 3. Très bon tableau d'Alexandre Adriaenssens (?) *Nature morte.* — 2. Bon tableau *de fleurs* (non pas de Jean Breughel, mais d'Ambroise Breughel, dont il porte la signature.

N° 40. A. Van Diepenbecke. Le *vœu de Louis XIII*, grande toile curieuse, figures bien peintes, mais franche vulgarité de mise en scène.

Mathieu Elias, un maître du nord de la France vivant au XVIIIe siècle, est abondamment représenté à Bergues. Je ne signale que son portrait en perruque poudrée, œuvre absolument remarquable, large et facile d'exécution.

De Ghislain Vroylinck de Bruges † 1655, un peintre peu connu et qui travailla beaucoup pour les églises du nord de la France, où il mourut (le catalogue donne son épitaphe relevée dans l'église d'Hondschoote), un remarquable volet de la *Création d'Eve*, une œuvre conçue dans le goût purement italien et nullement influencée par Rubens.

Médiocre *Adoration des Mages*, par Frans Wauters de Lierre, élève de Rubens (n° 134); nouvel exemple de la haute importance qu'il faut attacher à la direction du maître dans l'appréciation des œuvres de ses disciples.

On retrouve à Dunkerque le souvenir de plusieurs œuvres créées par Rubens pour les églises et la municipalité de Bergues. L'hôtel de ville ne conserve qu'une copie du *Cambyse*, attribuée à B. Beschey. Le catalogue prétend que l'original ayant été envoyé à Paris pour y être restauré, ne revint jamais et qu'on y substitua la copie. On ne dit pas comment se fit cette substitution.

L'eau-forte d'Eynhoudts reproduisant le *Cambyse* est bien connue. La peinture était vraiment énergique et expres-

sive, Rubens s'y est représenté sous les traits d'un guerrier vêtu de l'armure romaine.

Quant à *l'Adoration des Mages* de l'église de Saint-Martin, et qui se trouve aujourd'hui à l'Ermitage (1), Mols affirme positivement, dans une note à Descamps : *Voyage pittoresque*, p. 321, que l'œuvre fut reconnue n'être qu'une copie. Smith ne va pas aussi loin ; toutefois il n'admet pas comme correcte l'assertion que le tableau fut payé 60,000 francs à la vente Randon de Boisset. Mols, ordinairement très exact, affirme qu'il ne se présenta pas d'amateur à 1,000 francs.

Le *Christ en croix* qui ornait le maître-autel est aujourd'hui au Louvre.

En somme, la ville de Bergues n'a gardé aucun Rubens, car on ne peut, vraiment, considérer comme originale une tête de la *Madeleine* léguée par Verlinde.

Le portrait en pied de *Ferdinand*, le cardinal-infant, attribué à Van Dyck, est d'une remarquable harmonie et fort intéressant. Il diffère, à bien des égards, des autres effigies bien connues du personnage. Mon opinion, toutefois, ne concorde pas avec celle de M. Valabrègue, sur l'authenticité de cette peinture précieuse.

Par contre, j'insiste avec le savant critique français sur l'importance du *Festin du mauvais riche*, tableau de François Franck le jeune et qu'il faut certainement envisager comme le chef-d'œuvre de son auteur. Mais cela ne fait encore qu'un chef-d'œuvre bien relatif de cette peinture vitreuse et sans caractère.

---

(1) C'est la composition gravée par Ryckemans.

Un portrait d'homme dit Jean Vosseus, par lui-même et qui, effectivement est signé *J. Vosseus* 1667, nous montre un personnage tenant un chronogramme mis en musique. Ce chronogramme est signé *J. le Mtre*. Je n'ai trouvé aucune mention du peintre Vosseus.

Un *Josse Le Maistre*, sopraniste, est cité par M. Vanderstraeten comme ayant reçu une bourse du Séminaire à Ypres, en 1658, pour l'étude du chant.

A Simon De Vos est attribué un joli portrait de femme que l'on nous prétend être *Christine de Suède*. Les traits de cette princesse sont trop reconnaissables pour qu'on accepte un instant l'assertion du catalogue.

Une *Chaste Suzanne* attribuée à Jean Metsys n'est pas de lui, non plus que le n° 14, *Marchands de poissons*, n'est de Beuckelaer, ni le n° 4, *Pêcheur étalant ses poissons*, n'est de Pierre Aertssens, ni, enfin, que les n°s 1 et 2 ne sont de Hans Van Achen, alors qu'il s'agit d'intérieurs, dans le goût de Troost, par un maître qui signe *H. v. Aacken*, que je ne sache pas avoir rencontré précédemment et dont les dictionnaires ne font aucune mention.

En contestant l'authenticité de ces peintures, j'entends, non pas ravaler l'œuvre de Verlinden, mais éviter que, sur la foi du catalogue, le critique ne s'attende à trouver à Bergues d'autres œuvres que celles qu'il peut y voir en réalité.

Je n'ai garde de déconseiller le voyage à qui s'intéresse à l'école flamande et, certes, l'on sera amplement payé de ses peines par l'intérêt capital qui s'attache à un des plus beaux tableaux d'Otto Venius, existant à l'église de Saint-Martin, et qui était originairement chez les jésuites de Bergues, comme on le voit par le voyage de Descamps.

Le tableau représente *la Madeleine lavant les pieds du Christ à table chez le Pharisien.* Descamps insistait avec raison sur le caractère rubénien du tableau que signale à son tour M. Valabrègue. Ce caractère ne résulte pas seulement du coloris, mais de la composition même, conforme, à quelques détails près, au même sujet peint par Rubens, et qui passa à l'Ermitage avec le reste de la collection de Houghton.

La similitude est bien facile à constater par les estampes de Panneels, Natalis, etc., qui nous retracent le tableau de Rubens.

Waagen (*die Gemaldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage*, 1864, p. 135) qualifie le tableau d'œuvre de jeunesse, de l'époque, dit-il, où Rubens peignait encore ses œuvres sans le concours de ses élèves. Faut-il attribuer à cette circonstance la similitude d'interprétation de sa toile avec celle de son maître? On y retrouve jusqu'au chien qui, à l'avant-plan de la droite, ronge un os; jusqu'au serviteur apportant le majestueux faisan, etc.

Sans doute, la composition de Rubens a une animation qui manque à celle d'Otto Venius, sans doute ses Pharisiens ont l'ampleur, le faste que l'on ne peut s'attendre à trouver sous le pinceau d'un Van Veen, mais, en somme, la création n'est pas originale.

Tout le groupe de droite du tableau de Bergues est plus simple, plus froid que le groupe correspondant de Rubens.

Simon le Pharisien, vieillard à barbe blanche, est coiffé d'un turban et parait contempler la scène avec assez d'indifférence. Près de lui sont placés plusieurs hommes, qui, certainement, sont des portraits, et tout en évidence nous

avons un personnage, vêtu de rouge, dont les traits offrent une grande analogie avec ceux de D. Lampsonius, l'ami et le protecteur d'Otto Venius.

Je me garde, toutefois, d'être trop affirmatif à cet égard, mais il s'agit certainement d'un portrait.

Furnes. — Rentrant en Belgique, nous faisons halte d'abord à Furnes, ville que, certainement, on visite trop peu.

Sa place constitue un des plus jolis ensembles architecturaux du pays.

L'hôtel de ville a conservé quelques peintures peu importantes : un portrait de l'empereur Charles VI, par P. Schoevaerdts, daté de 1729 (1), et deux autres portraits anonymes, l'un de Joseph II, l'autre de son frère Léopold II. Chose notable, il n'est pas d'hôtel de ville quelque peu important de Belgique, qui n'ait gardé un portrait de l'empereur Joseph II, dont cependant les Belges repoussèrent le gouvernement par une révolution.

Il y a, enfin, les portraits à mi-corps d'Albert et Isabelle, dont les originaux en pied se trouvent au musée de Bruxelles.

A l'église Sainte-Walburge, nous rencontrons d'abord *le Christ au tombeau*, d'après l'original supposé de Roger Vander Weyden, dont le plus parfait échantillon est au musée de Naples, et *la Descente de Croix*, en hauteur, non moins souvent reproduite, d'après un original que la tradition attribue à Hugues Vander Goes. Avec *le Saint Jérôme*, de

---

(1) Pierre Schoevaerdts ne fut reçu à la maîtrise à Bruxelles qu'en 1731. (Voy. Ed. Fétis : *Catal. du Musée de Bruxelles.*)

Quentin Metsys, et *la Vierge*, de Mabuse (?), ces deux tableaux apparaissent partout, et il a fallu que, réellement, les prototypes fussent bien célèbres, pour donner de l'intérêt à tant de médiocres copies

Mais l'œuvre de beaucoup la plus intéressante de l'église de Sainte-Walburge, est un triptyque de *la Nativité*, dont les volets intérieurs représentent *la Visitation* et *la Présentation au Temple*, et dont l'extérieur (polychrôme) a pour sujet *l'Annonciation*.

Ce tableau, où se reconnait facilement la main de Carel Van Yper, jugeant par l'analogie de procédés et de couleur avec les œuvres du maitre conservées dans sa ville natale, porte sur un fragment de colonne la marque :

Est-ce le monogramme du peintre? Sans l'affirmer, je dois, cependant, faire la remarque que les lettres V. A. N. Y, entrent dans la composition de ce signe, et que, par conséquent, il ne faut pas trop se hâter de n'y voir qu'une de ces marques, fréquentes sur les tableaux du xve et du xvie siècle, et qui se rapportent d'ordinaire plutôt au donateur qu'à l'auteur.

Mensaert et, après lui, Descamps, qui, de son propre aveu, a beaucoup emprunté à son prédécesseur, donnent à Louis de Deyster, *un Martyre de sainte Barbe*, placé à l'un des autels latéraux de l'église, attribution insoutenable en présence du caractère de l'œuvre.

De Deyster est né en 1656 et le tableau est du xvie siècle. On peut même douter que Descamps l'ait vu, car il le place, dans sa biographie de De Deyster, à l'église Saint-Nicolas.

Cette dernière, moins riche en œuvres d'art que Sainte-Walburge, n'en possède pas moins un triptyque qu'il im-

porte de se faire ouvrir, et sur lequel ne saurait trop se fixer l'attention des connaisseurs.

Ce tableau, du XVIe siècle, se distingue par des qualités si rares de coloris et d'exécution que le premier coup-d'œil nous annonce la main d'un maître.

Le panneau central, inspiré du Tintoret, ce qui me frappa dès l'abord, représente le *Crucifiement*. Au pied de la croix, les soldats se disputent la robe du Christ. Les expressions, quelque peu outrées, sont extraordinairement vives et confinent à la caricature.

Le ciel, chargé de sombres nuages, éclaire la scène d'une lueur sinistre.

Le volet de gauche représente *Salomon et la reine de Saba,* celui de droite *l'Invention de la croix*.

Les fonds de paysage sont semés de ruines antiques traitées avec une entente parfaite de la matière.

A l'extérieur, en grisaille, quatre figures en pied : *l'Empereur Constantin* (?), le *bon larron* et les deux *saint Jacques*.

De qui est cette œuvre non mentionnée dans l'*Inventaire de la Flandre occidentale*, et qui, m'a-t-on dit, figure tous les ans dans la procession célèbre qui se fait à Furnes le dernier dimanche de juillet? Je l'ignore.

Certes, le peintre a étudié les Italiens. Je ne m'arrête pas un instant à Bernard Van Orley, malgré l'évocation bien naturelle de son souvenir dans cette ville de Furnes, pour laquelle il peignit en 1515 un retable commandé par la confrérie de la Sainte-Croix (1). Un auteur du siècle passé : M. Breynaert, cité par MM. Carton et Van de Putte, dit que

(1) *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, t. VIII et XII, 2e série, article de MM. Carton et Van de Putte.

ce tableau représentait le *Christ sortant de Jérusalem et rencontrant sainte Véronique*, le *Crucifiement* et la *Descente de croix*. La peinture, du reste, semble postérieure à Bernard Van Orley; on se demande si elle n'est pas de Pierre Vlerick.

Pierre Vlerick, qui était Courtraisien et le peintre le plus célèbre de sa contrée, avait travaillé sous le Tintoret (1). Nous savons par Van Mander, son élève, qu'il avait dessiné supérieurement les ruines romaines, « et avec tant de caractère et de précision, » qu'on n'aurait pu mieux faire.

L'influence du Tintoret est indiscutable, ai-je dit, dans le tableau de Furnes. En relisant Van Mander, j'y trouve une longue description d'un *Crucifiement* peint par son maître. « Derrière le Christ crucifié, d'un ciel noir et orageux, il avait fait tomber, dit l'auteur, un rayon qui illuminait la figure par le côté, de sorte que le Christ était éclairé à la façon du Tintoret, dont il (Vlerick) avait encore les créations présentes à la mémoire, effet qui pour les connaisseurs et les artistes n'est nullement désagréable ».

Ce sujet fut répété plusieurs fois par son auteur; le tableau dont parle Van Mander était peint sur toile et celui de Furnes l'est sur panneau; toutefois, en rapprochant de la célébrité de Vlerick, son habilité à représenter des ruines dans ses tableaux, et le souvenir fréquent du Tintoret, assez rare en Flandre, il ne semblera pas trop aventureux, je pense, de mettre en avant le nom d'un homme si connu dans la province, à propos de l'œuvre de l'église Saint-Nicolas de Furnes.

Il y eut un temps où Furnes possédait des œuvres d'art importantes. Sainte-Walburge n'avait pas seulement le reta-

(1) M. Ed. Fétis lui a consacré une notice dans ses *Artistes belges à l'étranger*.

ble de Bernard Van Orley ; elle possédait encore, pour son maître-autel, un des plus admirables tableaux de Jordaens : *le Christ parmi les docteurs.*

Cette toile colossale, enlevée par les commissaires français, est allée échouer au musée de Mayence. Je doute que son auteur ait rien laissé de plus grandiose ni de plus digne de tenter le burin de nos graveurs, le tableau n'ayant jamais été reproduit.

Dixmude. — Ayant parlé plus haut de *l'Adoration des Mages* de l'église Saint-Nicolas, il n'y a plus à revenir à cette œuvre importante et si maltraitée par le temps, malgré sa restauration en 1841.

L'église de Dixmude possède un triptyque, — est-ce bien triptyque qu'il faut dire ? — un panneau central et un volet représentant la *Mort de la Vierge.* Il paraît vraisemblable que le volet absent a été détaché, un jour, pour faire place au confessionnal. C'est une belle chose et d'une composition des plus curieuses.

Presque tous les saints personnages qui environnent le lit de la Vierge portent de grands chandeliers d'or. Sur le volet de droite, la *Rencontre de Joachim et de sainte Anne* a lieu sous la « porte d'or, » réellement chargée de dorures comme les candélabres, et nombre des détails de l'épisode principal. Inutile de rappeler que c'était aussi le système de Lancelot Blondeel, dont, par une étrange coïncidence, nous apprenons qu'il dessina un carton de la *Mort de la Vierge* (1).

---

(1) Le contrat fut passé le 22 août 1534 avec le commandeur de Saint-Jean de Jérusalem à Slype en Flandre (Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie*, Paris, 1882, p. 65).

Comme c'est trop souvent le cas, il n'est fait aucune mention du tableau dans *l'Inventaire des objet d'art qui ornent les églises, etc., et de la Flandre occidentale.*

La célébrité du jubé de Dixmude a quelque peu éclipsé le superbe tabernacle placé dans le chœur, un des beaux spécimens du genre.

Bruges. — Le lecteur m'excusera de l'arrêter un moment à Bruges, la plus justement célèbre de nos cités flamandes. Conscients et fiers de cette célébrité, les Brugeois souffrent quelque peu de la solitude et du silence qui environnent les merveilles artistiques rassemblées dans la Venise du nord. Ils s'ingénient à trouver les moyens de secouer une torpeur plusieurs fois séculaire. « Bruges-Nuremberg et Bruges port de mer » sont des formes diverses de cette aspiration.

Bruges port de mer n'est pas de mon ressort. Pour Bruges-Nuremberg, sans vouloir en aucune sorte amoindrir l'importance de cette dernière ville, j'ose affirmer que, comparativement, Bruges tient de beaucoup la première place. Il y a pourtant cette différence que Nuremberg n'a cessé, en aucun temps, de justifier le vieux dicton :

Nürnberg's Hand
Geht durch alle Land.

Bruges, célébrée dans l'admirable poème de Longfellow, est la vision d'un passé éteint; il en sera de même de toute réflexion que pourra faire l'étranger foulant ces rues splendides et solitaires.

J'ignore s'il est permis d'espérer qu'en dehors de son attrait artistique, Bruges retrouve jamais les éléments d'une prospérité égale à celle d'autrefois. C'est beaucoup, assuré-

ment, de briller en Europe comme un des points lumineux de l'histoire de la peinture, et cette importance-là, nul ne pourra l'enlever à la cité flamande. Mais pareille noblesse oblige à bien des choses qui peuvent se résumer en deux mots : « Bruges-Musée ».

Nuremberg, — puisque ce point de comparaison a été invoqué à Bruges même, — Nuremberg, il y a trente ans à peine, n'avait, en dehors de ses constructions pittoresques, pour attirer l'antiquaire, que quelques œuvres disséminées dans les salons de l'hôtel de ville et du vieux château. Aujourd'hui elle possède un des musées les plus remarquables, les plus grandioses de l'Allemagne, à peine éclipsé par le Musée national de Munich. Tableaux, estampes, armes, costumes, instruments anciens de musique et de précision, bibliothèque, toute l'histoire des connaissances humaines est représentée dans un vaste ensemble connu dans le monde sous le nom de Musée germanique, dont chaque jour accroît l'importance, grâce au dévouement de quelques hommes aussi savants que modestes. Et ce musée n'a, pour se suffire, que des ressources variables : produits des entrées, des publications et des souscriptions volontaires !

Un autre musée, exclusivement industriel celui-là, s'est formé plus récemment, toujours à l'aide de souscriptions et de donations, et sert de point d'appui à un enseignement des plus sérieusement organisés et dont l'influence se fait déjà grandement sentir.

Sous bien des rapports, on le voit, Nuremberg travaille à soutenir son vieux renom, et c'est un exemple qu'il est permis de proposer.

Bruges est pour elle-même d'une parcimonie excessive.

Les œuvres merveilleuses que possède la ville sont laissées dans un état d'abandon vraiment lamentable. Se douterait-on, en pénétrant dans le local de l'Académie, que là se conservent des trésors artistiques d'une inestimable valeur?

Pas de catalogue, depuis longtemps, et celui que l'on débitait jadis était sans valeur. On est même allé jusqu'à interdire la vente du livret de M. Weale, rédigé par un homme dont nul ne songe à récuser la compétence.

Mal éclairées, les œuvres des plus grands artistes flamands du XVe et du XVIe siècle sont réunies dans un étroit local avec des productions souvent insignifiantes de l'école moderne, et jusqu'aux plâtres de l'Académie de dessin! Oui, de l'Académie, car le rez-de-chaussée de ce même local est livré aux classes de l'école de dessin, et chaque soir d'hiver s'allument là des poêles et des lampes, sans que l'épouvantable danger d'un incendie trouble le sommeil des édiles.

Il ne s'agit pas ici des dispositions plus ou moins favorables de tel ou tel personnage influent; il s'agit d'un objet de nécessité première, impérieuse, s'imposant avant toute autre; voit-on la responsabilité qui pèserait sur une administration le jour où les feuilles publiques annonceraient au monde l'anéantissement des VAN EYCK, des MEMLING et des GÉRARD DAVID rassemblés là-haut dans la vieille maison du Poorterslogie de Bruges, par la grâce de la municipalité?

Tout cela se sait et se dit à suffisance dans le monde des archéologues et des amateurs d'art; mais l'écho de ces plaintes n'arrive point, apparemment, jusqu'aux oreilles des gens que la chose intéresse ou, plutôt, devrait intéresser.

Si Bruges veut être mieux qu'une obscure ville de province, il est plus que temps qu'elle rassemble en un local abso-

lument digne d'eux, ses trésors artistiques aujourd'hui dispersés à l'Académie et à l'hôpital; c'est sous la sauvegarde d'un conservateur entendu et la surveillance de gardiens réguliers et permanents que le tout doit être placé, et il n'importe pas moins qu'un catalogue sérieux soit mis à la disposition du public.

En échange de ces sacrifices, la ville sera libre de se couvrir, comme tant d'autres le font, par le produit des entrées et la vente des catalogues, et elle peut être assurée de faire, avec le temps, de fort belles recettes, quand l'étranger saura qu'en retour de ses peines, il sera mis à même d'étudier, comme il convient, les maîtres les plus précieux de l'école flamande.

Et l'on sera fort surpris, sans doute, de voir restituer à quelque auteur de premier ordre telle œuvre aujourd'hui anonyme et qui mettra en route les connaisseurs de partout.

Les églises de Bruges sont elles-mêmes autant de musées, mais où l'examen des tableaux est des plus difficiles, pour ne pas dire impossible. Les sacristains ayant à guider un nombre parfois considérable de visiteurs, ne découvrent les tableaux que le temps strictement nécessaire pour nous permettre d'achever le plus vite possible la tournée.

Comment prendre des notes?

Les renseignements donnés sont d'ailleurs inexacts. *Le Martyre de saint Hippolyte*, à Saint-Sauveur, est encore qualifié Memling, et comme on a jugé convenable de placer sous le grand porche *la Cène*, de Pourbus, nombre de personnes quittent l'église sans avoir vu cette œuvre supérieure.

Qui fait l'éducation des cicérones? On ne l'a jamais dit, mais il faut croire qu'un temps infini est nécessaire pour que

des renseignements corrects arrivent jusqu'à une classe de gens qui donnent cours aux plus absurdes notions sur l'origine des œuvres.

A Notre-Dame, les tombeaux de Charles-le-Téméraire et de Marie de Bourgogne sont cachés par une clôture de planches; on ne les voit qu'en retour d'une redevance.

M. Weale, qui certes n'est pas suspect d'hostilité envers les fabriques d'église, écrit à ce propos : « Les monuments soustraits à la fureur des vandales de la révolution, sont devenus la proie des fabriciens, qui conçurent la malheureuse idée de leur donner pour emplacement une chapelle, où ils pouvaient, en mettant des planches contre le grillage, les dérober à la vue du public, et ainsi être à même d'obtenir une gratification de ceux qui voulaient les voir (1) ».

J'ajoute que dans cette même chapelle on a relégué la *Mater dolorosa*, de Jean Mostaert (?), le tableau principal de l'église, qu'il n'est plus possible de voir sans payer, à la condition, surtout, de savoir qu'il existe.

Je borne là ces observations, qui n'ont d'autre objet que d'expliquer que la ville de Bruges a le tort grave de beaucoup trop peu tenir compte des ressources réelles et durables que doit lui procurer l'appréciation, qu'on me permette de dire l'exploitation intelligente de ses trésors artistiques.

Le musée de l'Académie s'est enrichi d'un certain nombre d'œuvres venues de l'hôtel de ville et dignes d'être étudiées par les connaisseurs. Il faut citer en tout premier lieu le *Jugement dernier*, de Jacques Van den Coornhuuse, le même

(1) *Bruges et ses environs*, 3e édition, p. 138.

tableau dont parle M. Weale dans *le Beffroi* (t. II, p. 1-8), et qui fut la propriété de M. Versavel, curé du Béguinage, à Bruges. On trouvera le monogramme du maître et la description du tableau dans l'article cité.

Le rapprochement du *Jugement dernier*, de Jean Prévost, de P. Pourbus et de Coornhuuse, dans un même local, révèle une curieuse analogie d'interprétation de la donnée. Prévost lui-même est plus vigoureux que correct, et Pourbus se montre de beaucoup son supérieur lorsqu'il reprend la même donnée en 1551. Coornhuuse a daté son tableau de 1578. Sa version est loin d'accuser un progrès. Le type est assez vulgaire et la ligne tourmentée ; on constate au premier coup-d'œil l'affaiblissement des traditions.

Tout le monde sait aujourd'hui que c'est de Gérard David que procèdent le triptyque du *Baptême du Christ* et les deux panneaux retraçant *la Justice de Cambyse*. Ces points me paraissent établis.

On sait peut-être moins généralement que le même maître est l'auteur des miniatures de *la Prédication de saint Jean-Baptiste* et du *Baptême de J.-C.*, également exposées au musée de Bruges. Une inscription placée au revers du cadre a établi le fait (1). Or, s'il en est ainsi, du même coup la participation du peintre au Bréviaire Grimani, du moins à la réduction que possède la Bibliothèque royale, se trouve établie. M. Weale a récemment signalé cette circonstance (2). J'ajoute que le Louvre conserve une autre

(1) Weale, *Catalogue du Musée de Bruges*, p. 27.
(2) *The hours of Albert of Brandenburg*, etc. London, 1885.

miniature, un portrait d'homme, que tout indique devoir émaner du même peintre.

Au musée de Bruges, on ne tient pas compte des attributions rectifiées dès longtemps. *La mort de la Vierge*, par exemple, doit rester l'œuvre de Jean Scoorel, et les personnes qui ne connaissent pas de peinture authentique de ce maître important, et suffisamment déterminé, le jugeront naturellement d'après un tableau qui n'a rien de commun avec son style et sa manière.

Deux pages intéressantes et non déterminées méritent d'attirer l'attention des connaisseurs.

C'est d'abord *la Vierge et l'enfant Jésus*, ancienne et excellente copie du groupe principal de la *Vierge*, dite *de François Ier*, de Raphaël. Le copiste, un Flamand du XVIe siècle, a donné pour fond à son tableau un paysage des plus curieux dans le goût des fonds de Metsys et de Van Orley.

On se demandera vainement de qui émane cette copie, faite peut-être en France. Elle mérite d'être mentionnée, moins encore pour sa valeur — pourtant réelle, — qu'à cause de la rareté des reproductions d'œuvres italiennes par les Flamands au XVIe siècle. Sa présence à Bruges en augmente l'intérêt. Le caractère du paysage ne permet guère de l'envisager comme contemporaine de l'original, qui est, comme on sait, de 1518.

Le second tableau, une *sainte Famille*, hors catalogue, est attribué à Lambert Lombard. L'attribution est sans valeur; si les tableaux de Lambert Lombard se rencontrent peu, le style du maître est parfaitement connu par les estampes nombreuses que reproduisent ses compositions.

La Vierge, de grandeur naturelle et plus qu'à mi-corps, élève dans ses bras l'enfant Jésus, qui lui fait des caresses, tandis que le petit saint Jean, tourné vers nous, élève les mains vers le divin enfant et serre entre ses genoux la croix symbolique.

Le type et le modelé exquis de cette page rappellent Van Orley, mais le coloris glacial de l'ensemble doit faire rejeter l'attribution ; le nom de Coxcie se présente plus naturellement à l'esprit.

La ville de Bruges a envoyé au musée un remarquable tableau d'Antoine Claeissens qui ornait jadis la grande salle de l'hôtel de ville. *Mars enchaîne l'ignorance et protège les muses* (Weale). J'y vois, pour ma part, *Mars enchaînant les arts libéraux* (1).

Claeissens est, en réalité, un peintre de grand style et qu'on oublie trop dans la recherche des auteurs de plus d'une œuvre du XVIe siècle.

Un fort précieux tableau, malheureusement endommagé, a pris place également au musée de Bruges. Il date de 1574 et représente un banquet, destiné, assure-t-on, à célébrer l'échevinat des seigneurs de Schietere et Philippe Van Belle. S'agit-il réellement de cet événement? Dans l'affirmative on peut se demander pourquoi tous les personnages ont revêtu le costume moscovite? Était-ce la mode à Bruges au XVIe siècle pour installer les magistrats?

Le tableau allégorique *Pacis triumphalis delineatio*, appelé aussi la « convention de Tournai », est un Pierre Claeissens signé. M. Weale en donne une longue description, à laquelle

(1) Exposé à Bruges à l'exposition de 1867, sous le n° 135.

il peut être utile d'ajouter qu'une estampe du temps reproduit textuellement la peinture, sans dire le nom de l'auteur.

Un diptyque remarquable, et malheureusement placé bien haut, est attribué par M. Weale, dans son catalogue, à un élève de Quentin Metsys. Les figures sont de grandeur naturelle. Un vieillard, coiffé d'un bonnet, et vêtu d'un pelisson rouge, est environné de comptes et de monnaies. La mort se présente à sa caisse et paraît le sommer de faire honneur à l'échéance.

Cette explication me paraît plus logique que celle essayée par M. Weale, qui fait de la mort « *le tiré* », N'est-elle pas d'ailleurs confirmée par le texte (1)? *Ic, Jan Lanckaert, kenne ontfan*(gen te) *hebben van Leunis por... van Sarck rondragen offermite xl... dat zoe est ghewyst.. wel vernoughet... van deze kart...*

La mort se qualifie de Jean « le long » et somme le fossoyeur Leunis de lui payer un tribut de 10 livres. C'est une idée à la Holbein.

Le plus curieux de l'affaire, c'est qu'on y voit intervenir un homme coiffé d'une toque et qui offre une grande ressemblance avec Bernard Van Orley, tel qu'il s'est peint lui-même sur le tableau des *Épreuves de Job* au musée de Bruxelles. Est-ce l'auteur de la peinture?

Pour la prochaine édition du catalogue, il y aura lieu de rectifier entre autres les attributions suivantes :

La grande *Fête flamande*, attribuée à P. Breughel, est une répétition du tableau de VINCKEBOONS du musée d'Anvers (2).

---

(1) M. Claeys, bibliothécaire de Bruges, et son savant collègue M. Gilliodts Van Severen ont bien voulu relever pour moi ce texte, ce dont je leur exprime mes plus vifs remerciements.

(2) Autre copie au musée de Parme.

Le très beau et très authentique tableau de RACHEL RUYSCH, signé, et daté de 1685, n'a aucune raison de porter sur le cadre l'inscription *R. Ruyschdael* 1680 !

Pas plus que le musée de l'Académie, celui de l'Hôpital n'a de catalogue ; on peut d'autant plus le regretter que, même en dehors de ses merveilles, la galerie renferme des œuvres très intéressantes, dont il serait bien utile de connaître la provenance. Espérons qu'on songera un jour à ce travail si nécessaire.

Il y a peu de chose à dire des tableaux des églises que le lecteur ne sache. Le *Crucifiement* de Saint Sauveur ne saurait être de Gérard VANDER MEERE si le tableau de l'église Saint-Bavon, à Gand, est de ce peintre.

J'attire l'attention des curieux sur quatre petits panneaux : *l'Agneau pascal*, la *Manne*, *David dansant devant l'Arche* et les *Disciples d'Emmaüs*, conservés dans la sacristie et attribués à EGIDE VAN CONINCXLOO (?).

La *Mater dolorosa* de l'église de Notre-Dame, attribuée à MOSTAERT par le Dr Waagen, offre ceci de curieux et que n'a pas fait observer, je crois, le célèbre iconographe, que parmi les médaillons qui entourent la Vierge, il en est qui reproduisent des estampes d'Albert Dürer.

Au surplus, si ce panneau est de MOSTAERT, il est impossible d'admettre comme étant du même maître la *Transfiguration*, conservée également à Saint Sauveur, et qui révèle la main d'un artiste de tout premier ordre travaillant au XVe siècle.

Malheureusement, jusqu'ici, Mostaert n'est qu'un nom et la supériorité du maître tant vanté par Van Mander n'est attestée par aucune œuvre positive.

L'église de Jérusalem possède un petit triptyque, intéressant surtout par le fait qu'il reproduit, en moindres dimensions, *la Vierge et l'Enfant Jésus* du musée de Bruxelles (n° 21.)

De chaque côté du trône un ange joue du luth.

Les volets représentent sainte Barbe et sainte Catherine, figures à mi-corps.

Dans le tableau de Bruxelles manquent les anges, et l'on voit au fond une construction architecturale, la même qui nous apparaît dans tout son développement dans *les Noces de Cana* du Louvre, le beau tableau anonyme flamand.

Bruges a l'avantage de posséder une collection particulière de premier ordre et dont le propriétaire, infiniment gracieux, en accorde la visite aux connaisseurs avec le plus aimable empressement. C'est la galerie de M. le docteur de Meyer.

La maison, qui est elle-même un musée, conserve un ensemble merveilleusement précis du XVIIIe siècle, et encadre, d'une façon charmante, un choix d'œuvres extrêmement remarquables, dont plusieurs figurèrent avec honneur à l'exposition de 1867 de Bruges.

Un portrait de Jean de Gros († 1484), attribué à MEMLING, *une Vierge sur le trône*, rappelant singulièrement par la disposition *la Vierge au singe* d'Albert Dürer (1), sont des œuvres comme il est rare d'en trouver aujourd'hui chez des particuliers.

---

(1) M. FRED. LIPPMANN a inséré dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* (t. III, p. 82), une notice sur une *Vierge*, presque identique, attribuée à Albert Dürer et qui appartenait à M. Artaria de Vienne. Une très belle gravure accompagne cette notice.

Une Vierge avec l'Enfant Jésus, figure à mi-corps, fait songer d'abord à Jean Van Eyck, mais le type de la Madone offre tant d'analogie avec celui des Vierges de Thierry Bouts, notamment de celle du musée d'Anvers, qu'il faut, je crois, s'arrêter définitivement à ce dernier maître.

Deux Pourbus (Pierre), d'une rare qualité : portraits de Jean Lopez Gallo et Catherine Pardo, sa femme, figurent parmi les plus beaux échantillons existants du maître brugeois, et l'on ne s'aventure pas beaucoup en classant parmi les œuvres les plus parfaites du vieux Van Oost les portraits d'Everard Tristram et de Jeanne Bezoete, datés de 1646, petites pages d'un éclat, d'une simplicité et d'une distinction faisant songer beaucoup plus au xvie qu'au xviie siècle. Il y a là comme un reflet de la vie flamande, mélange de dignité simple et d'importance, s'accusant dans le geste, le regard et la mise un peu cossue du modèle.

Ypres. — Ypres, dont le nom retentit souvent avec éclat dans l'histoire de l'art, bien qu'il n'y soit point question d'une école proprement dite, a gardé des productions intéressantes.

Van Mander, dans la longue liste des maîtres dont il s'occupe, ne cite que le seul Carel Van Yper comme ayant travaillé dans sa ville natale, et rien n'indique que ce peintre misanthrope ait laissé des élèves pour propager ses principes.

« Sa manière, dit M. le chanoine Van de Putte, avait » beaucoup d'analogie avec celle du Tintoret, ce qui ferait » croire qu'il fut son disciple » (1).

---

(1) *De quelques œuvres de peinture conservées à Ypres.* (Annales de la *Société historique, etc., d'Ypres et de la West-Flandre*, 1863.)

Si les œuvres, en très grande quantité, que la tradition assigne à Carel Van Yper sont authentiques, on peut qualifier de fantaisiste l'assertion du savant archéologue.

Van Yper, au contraire, confine à Frans Floris, même à Lambert Lombard, ce qui n'a rien que de naturel, étant donné que tous les deux étaient ses contemporains les plus en vogue.

Comme eux, il trahit une étude approfondie de l'antiquité, et deux grandes figures de *saint Pierre* et de *saint Paul*, conservées à l'église Saint-Jacques, à Ypres, et qui devaient avoir assez d'importance dans l'œuvre du maître, vu la présence des armoiries de plusieurs familles patriciennes : Des Trompes, Colins, de Nielle, de Boodt, de Guevarra, Tacquet, Lernuts, Cock Van Opime, — ont la raideur imposante des figures bien connues du peintre liégeois.

A un degré moindre, les mêmes influences se traduisent dans les figures d'apôtres appartenant à M. Heylbroeck, d'Ypres, et dont l'origine n'est pas contestable, puisqu'on voit ces figures décorer le jubé de Saint-Martin dans le tableau de Jean Thomas portant la date de 1645, et encore conservé à la collégiale.

A proprement parler, Van Yper est un peintre sans grand caractère et empruntant aussi volontiers à ses prédécesseurs qu'à ses contemporains. *Le Baptême du Christ*, conservé à l'hospice Saint-Jean, montre un ange agenouillé qui n'est pas sans analogie avec une des figures du tableau de Gérard David représentant le même sujet.

Dans *l'Adoration des Mages*, au même hospice, il s'inspire de Frans Floris et rappelle extraordinairement, à certains égards, le grand triptyque du musée de Bruxelles, n° 272.

Tout un groupe du fond paraît emprunté à Albert Dürer ou Lucas de Leyde.

D'autres tableaux encore, figurant dans le dortoir de l'hospice, et *l'Adoration des Mages*, dans la chapelle de l'hôpital de Notre-Dame, ne révèlent pas une plus grande originalité.

Maître estimable, correct et d'une froideur d'aspect encore accrue par la tonalité glaciale de ses chairs, Van Yper est bon paysagiste, comme le disait Van Mander, et sème ses fonds de ruines, souvenirs d'un long séjour en Italie.

La meilleure œuvre qu'on puisse citer de lui est *l'Adoration des Mages*, avec donateurs, appartenant à M. le sénateur baron de Surmont, et dont le cadre porte une inscription en flamand à la mémoire de damoiselle Madeleine Harduin.

Les donateurs de ce tableau et d'autres portraits, notamment ceux appartenant à M. Arthur Merghelynck, peuvent être cités comme des œuvres absolument distinguées, et j'incline à voir la main de Van Yper dans les deux portraits du musée de Bruxelles, n°s 65 et 66, jadis donnés à Roger Van der Weyden, et que Waagen croyait pouvoir attribuer à Hugo Vander Goes.

La marque trouvée sur le tableau de l'église Sainte-Walburge, à Furnes (1), est la seule indication qu'il m'ait été possible de relever sur les très nombreux tableaux de Carel Van Yper conservés dans sa ville natale et que l'on a pu voir tous réunis à l'exposition yproise de cette année.

Cette exposition a permis aussi de constater que certains millésimes et devises que l'on rencontre sur des œuvres attribuées au maître, et qui sont postérieurs de beaucoup

---

(1) Voir page 250.

à la date que Van Mander assigne à sa mort (1563 ou 1564), ne doivent pas infirmer la vraisemblance de l'attribution qui lui a été faite de ces œuvres.

Donnés à certains établissements charitables, ces tableaux peuvent naturellement porter les armoiries du donateur et la date de la remise.

Une chose demeure évidente : c'est que tous les tableaux assignés à Van Yper sont de la même main ; que, par le style, le coloris, le type, on les reconnaît sans aucune peine après en avoir vu deux ou trois.

L'église Saint-Martin, un des plus beaux monuments religieux du pays, possède des œuvres curieuses dont, malheureusement, la plus intéressante : *Adam et Eve*, est dérobée à la vue des curieux par je ne sais quelle fantaisie du doyen.

Les volets extérieurs de ce triptyque sont en grisaille et portent la date de 1525. On y voit représenté le *Siège de Béthulie*, interprété à la façon du XVIe siècle, avec les pièces de canon qui sont invariablement mises en ligne dans les représentations de l'espèce.

Tout le monde est d'accord pour rejeter absolument l'attribution à Van Eyck du tableau que M. le doyen tient sous clef, et la date inscrite sur les volets justifie cette manière de voir.

Voici maintenant une vaste toile : le *Siège d'Ypres* en 1649, exécutée avec beaucoup d'entrain. Le coloris est vigoureux, la touche ferme, le dessin correct. Des cavaliers lancés au galop font connaître certainement un peintre expérimenté. La tonalité générale est quelque peu roussâtre.

L'inscription porte :

D. O. M.
B. VIRGINI MARIÆ
VRBIS PATRONA
IPRA AB HOSTIBVS
LIBERATA - ANNO
M. D C. XLIX
D D C Q

et comme nom d'auteur : *F.-P. Hals.*

M. Alph. Vanden Peereboom (*Ypriana*, T. V., p. 90) avait déjà signalé l'erreur commise par *l'Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale* touchant ce tableau, où, sans égard pour l'inscription, la date de 1383 est donnée au siège.

L'auteur explique cette méprise et décrit en même temps le tableau :

« Les gens d'Ypres détestaient les Français, qui depuis l'année précédente occupaient leur ville. Ils attribuèrent en 1649, comme en 1383, la délivrance de leur cité à la Sainte-Vierge. C'est pour perpétuer le souvenir de cet heureux événement que l'on fit exécuter cette grande toile signée Frans Hals (?).

» On y voit, dans des nuages, N.-D. de Tuine qui plane au-dessus de la ville, et au premier plan, derrière un pli de terrain, des femmes, des malades, des estropiés et des vieillards, qui, au nombre de quatorze cents, chassés de la place par les Français, comme bouches inutiles, reçoivent les secours spirituels et temporels que leur donnent charitablement des moines espagnols. »

La plus grande surface de la toile est donc réservée au paysage. Les figures de l'avant-plan sont néanmoins assez grandes et vigoureusement traitées.

F.-P. Hals, cela pourrait être *F. Pietersz Hals*, mais il est évident que si le style des œuvres d'art nous éclaire le plus souvent sur leur origine, les mêmes causes doivent nous faire rejeter bien des attributions, là même où existe une concordance de noms.

A moins qu'un document positif ne vienne prouver que Frans Hals est l'auteur du siège d'Ypres, le plus sage est de s'abstenir de le lui attribuer.

M. Kervyn de Volkaersbeke, dans ses *Eglises de Gand*, cite un *Pierre* Hals, comme ayant restauré, en 1648, le fameux Rubens de l'église de Saint-Bavon, mission de confiance impliquant, à l'époque dont il s'agit, une certaine valeur artistique chez le restaurateur.

Je dois faire observer, pourtant, que M. Siret, dans le relevé très consciencieux qu'il fait des Hals dans son *Dictionnaire*, ne mentionne pas le Pierre en question, lequel ne figure d'ailleurs dans aucun dictionnaire de peintres.

Ypres possède un musée qui mériterait d'être mieux connu. M. Aug. Böhm, directeur de l'Académie, en a récemment donné un catalogue qui, dans son ensemble, est une œuvre estimable.

Des antiquités locales, un peu d'histoire naturelle et d'ethnographie, sont rassemblés dans le même local avec les œuvres artistiques.

Gardons-nous de blâmer cette confusion. Toute ville de province devrait avoir un lieu, naturellement désigné, pour

servir de dépôt aux objets d'un intérêt quelconque pour la localité. Le bon et le médiocre, l'intéressant et l'insignifiant s'y trouveront mêlés, mais il suffira d'une seule œuvre, d'un seul objet, pour donner du prix à tout l'ensemble, et bien des trésors, à jamais perdus, nous seraient peut-être restés si nous avions eu, dans le passé, des collections prêtes à leur donner asile.

Le catalogue d'Ypres contribuera, pour sa part, à faire mieux apprécier un musée dont Baedecker s'abstient de faire mention et qui est disposé, non sans goût, à l'étage du vieux local de la boucherie.

Dès l'entrée, nous trouvons une œuvre importante de Carel van Yper : le *Couronnement de la Vierge*, peinture assez sèche, mais nullement dénuée de mérite, et qui rappelle, comme le dit avec raison le catalogue, « le principe religieusement traditionnel des artistes des époques précédentes. »

Et voici maintenant ce que l'auteur ajoute : « Au revers du tableau figure en grisaille, la *Visitation*, avec cette mention sur le cadre : *Memorie van Zuster Maiken Bonus, converse, f^a. Maillaert, die overleet an^o* 1607, *de* 77^n *A.* »

C'est un nouvel exemple de l'observation consignée plus haut, touchant les dates inscrites sur quelques œuvres du peintre, et M. Böhm est amené à faire la même constatation, appuyée du fait que l'on trouve, au bas du *Couronnement de la Vierge*, la trace de figures agenouillées. Il en déduit qu'après avoir fait disparaître, d'entre les figures, celles représentant les membres d'une autre famille, la donatrice a légué ce tableau à son couvent.

Que telle soit ou non la circonstance, on ne peut hésiter

à accepter Carel van Yper comme l'auteur de la peinture, je dirai, si l'on préfère, le peintre des œuvres qu'on a pris coutume d'attribuer à Carel van Yper.

C'est à lui encore que la tradition assigne une ancienne et excellente copie sur cuivre du fameux *Christ parmi les Docteurs* de la Galerie nationale de Londres, jadis attribué à Léonard de Vinci, et maintenant rangé parmi les anonymes. Le fait importe assez peu, mais la copie est incontestablement ancienne et remarquable, et d'une suavité extraordinaire d'exécution. Tout porte à croire qu'elle a été faite par un Flamand séjournant en Italie.

Jean Thomas, autre Yprois, pour avoir été bon peintre et l'élève de Rubens, est certainement mieux connu comme graveur aquafortiste. C'est à Ypres surtout qu'on peut le juger comme peintre, bien qu'il ait fait un long séjour en Autriche et y soit mort.

J'ai fait allusion, plus haut, à une toile datée de 1645 et conservée à l'église Saint-Martin. Cette œuvre, qui représente *François de Mamez aux pieds de la Vierge*, est absolument remarquable. En 1640, — l'année de la mort de Rubens, — Jean Thomas avait été admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, et son départ pour l'Italie suivit d'assez près le tableau de l'église d'Ypres.

La notice du catalogue du Musée pourrait être utilement complétée par les renseignements sur la vie et les œuvres de Jean Thomas, fournis par MM. Rooses et Van den Branden dans leurs ouvrages sur l'école de peinture anversoise.

Thomas, l'un des derniers élèves de Rubens, et qui survécut à son maître de plus de trente ans, n'en a pas moins subi l'influence du chef d'école d'une manière frappante.

C'est un coloriste remarquable, un praticien habile et qui put rendre assez de services à Rubens, bien qu'il n'eût que vingt-trois ans à l'époque de la mort de ce dernier.

Les *Pécheurs convertis*, à ce point de vue spécial, sont une œuvre très intéressante à étudier.

Quant au portrait prétendu de Ferdinand d'Autriche, n° 65, il n'est, en réalité, qu'une copie du portrait de Philippe IV (original à Munich), gravé par P. Pontius.

L'Enfant prodigue chassé par les Filles de joie, où Thomas est absolument lui-même, est une œuvre de tout point remarquable, authentiquée par une belle et grande signature de l'auteur. Le tableau a malheureusement souffert.

Rubens, — dont tout musée qui se respecte doit nécessairement posséder quelque œuvre, — a d'abord ici un tableau authentique.

C'est un charmant paysage, — esquisse, puisque le catalogue le veut, — mais de telles esquisses valent bien des œuvres faites.

Le Louvre possède d'autres paysages du même genre et non supérieurs, et l'on doit croire que le grand artiste prenait plaisir aux études de l'espèce, car ses graveurs y trouvèrent largement à puiser.

L'esquisse des *Miracles de saint Benoît* est une reproduction ancienne du tableau original appartenant aujourd'hui au roi Léopold II, et dont S. M. avait d'abord une copie par Delacroix.

Les *Quatre Fleuves*, la *Conversion de saint Paul*, le *Festin d'Hérode* ont leurs prototypes parfaitement connus.

La *Décollation de saint Jean*, sans être une œuvre per-

sonnelle, peut émaner de l'atelier du maître. J'ajoute que la composition n'est pas celle que l'on connaît par la gravure.

A Jordaens, le catalogue attribue un *Bacchus*, qui n'est certainement pas de lui. Ce sera, si l'on veut, un T. Barents, mais l'ampleur du jeune dieu se rencontre sous le pinceau d'autres peintres que Jordaens. C'est, du reste, une peinture antérieure à ce grand coloriste.

Van Dyck ne peut être cité que pour mémoire. Le *Portrait de Dame*, que lui attribue le catalogue, est une médiocre copie du portrait de la comtesse de Bedford, la tête seulement.

Qu'un particulier se vante de posséder un cabinet riche en chefs-d'œuvre des principaux maîtres, cela s'explique et s'excuse, mais une galerie publique n'a rien à gagner à des attributions de fantaisie.

Deux jolis Van Thielen et un Adriaenssen signé et daté de 1643, feront plus d'honneur à la galerie yproise que l'exhibition de médiocres travaux décorés de noms pompeux.

Une *Kermesse flamande* de Pierre Breughel porte la signature du maître ; il ne peut être question que de Pierre le jeune. C'est, du reste, une scène animée, rappelant assez bien, par ses épisodes, la gravure publiée par Jérôme Cock : tir à la perche, rondes joyeuses, plantureux festins.

Un *Hiver* (n° 10) avec patineurs, est d'une grande finesse et semble avoir des titres sérieux à l'authenticité.

Pierre Steenwyck, maître rare, figure à Ypres avec un intéressant petit tableau, où le peintre s'est représenté lui-même, devant un chevalet, qui supporte un tableau des

Emblèmes de la Mort et sur lequel on lit la signature : *P. Steenwyck*.

Descamps parle d'un N. Steenwyck, peignant de préférence des sujets analogues à celui que nous voyons sur le chevalet du peintre, et le musée de Madrid possède un P. Steenwyck, les *Emblèmes de la Mort* (n° 1710), avec la mention que c'est la seule œuvre connue du peintre.

La notice du catalogue d'Ypres est empruntée au Dictionnaire de Siret, qui, lui-même, s'appuie de l'autorité du catalogue de Madrid.

Descamps se trompe d'une manière absolue quant au prénom, car les registres de la Gilde de Saint-Luc de Delft donnent la date du 10 novembre 1642 comme admission de P. Steenwyck, et après 1654 il est indiqué comme ayant quitté la ville (1). Kramm parle d'une estampe, conservée au cabinet d'Amsterdam, seul renseignement qu'il ait pu se procurer touchant P. Steenwyck. Bode, non plus, ne signale d'autres œuvres de son pinceau (2).

A tous égards, c'est donc une œuvre très intéressante que celle du musée d'Ypres. Le peintre y est représenté encore jeune; il porte les cheveux longs, à la mode du temps, et est coiffé d'un chapeau à grands bords. Son costume est uniformément brun. Hauteur 0m33, largeur 0m24. Assez médiocrement conservé.

Un petit paysage, effet d'hiver, est signé d'un monogramme E. D., que le catalogue attribue à Erasme De Bie. Ce maître anversois est mentionné par Van den Branden

---

(1) Obreen, *Archief.*, I, 6 et 37.

(2) *Studien zur Geschichte der holländischen malerei. Braunschweig*, 1883.

comme ayant vu le jour en 1629 et devenant, à peine âgé de douze ans, l'élève de David Ryckaert, troisième du nom. Il mourut en 1675, et il paraît que certaines familles anversoises possèdent de ses œuvres.

La *Fuite en Egypte*, excellent paysage attribué à P. Bril, offre infiniment plus de rapports avec la manière de Roland Savery. Qu'on se garde d'y voir un Bles, à cause de la chouette perchée sur un arbre à l'avant-plan.

N'est-ce pas encore un Savery que le charmant paysage, n° 15, avec saint Jean-Baptiste enfant entouré d'anges, figures attribuées à Franck?

Le paysage 14, attribué à de Momper, est beau et original. Route sinueuse avec chariot et cavaliers, le tout d'un grand style. Une inscription, placée au revers du panneau, indique que la peinture faisait partie, en 1725, de la collection Van Nierop et que les figures sont de Breughel de Velours.

Quant aux *Voyageurs attaqués par des bandits*, dans le beau paysage (n° 86), le nom de Vinckeboons semble cadrer assez peu avec le style et surtout avec la touche du feuillage, infiniment plus conforme à la manière de Stalbant ou de Jean Breughel.

Il est entendu que tout effet de lumière émane de Schalken; dès lors c'est de lui que doit procéder le n° 53 : *Concert*, où une femme, coiffée d'un turban, chante en s'accompagnant de la guitare et où plusieurs hommes font chorus.

Je n'entends en aucune façon déterminer ce petit tableau fort joli, du reste; mais je fais observer qu'il est antérieur de plus d'un demi-siècle à Schalken.

Le portraitiste Lion, qui signe : *P. Lion Viennæ*, 1784, les portraits en pied de Marie-Thérèse et de Joseph II, était,

paraît-il, un Dinantais ; Siret donne, avec un peu d'hésitation, les dates de sa naissance et de sa mort : 1740 et 1814 et il a raison. Lion n'est pas, que je sache, représenté ailleurs dans notre pays.

S'il fut, comme on l'assure, élève de Vien, il faut s'étonner de ne trouver son nom dans aucun livret d'exposition parisienne, et c'est absolument à tort que Nagler assure que Wille a gravé d'après lui, attendu que le portrait de Nicolas René Berri, lieutenant de police, plus tard transformé en celui de M. de Sartine, avec les noms d'Elise Vigée et de Chevillet, est gravé d'après Jacques de Lyen.

Notre homme s'appelait P. Lion, et aucun doute ne peut exister à ce sujet, en présence de la signature en grands caractères romains.

Marie-Thérèse étant morte en 1780, son portrait ne peut être qu'une copie ou une adaptation. Faut-il croire la tradition ou cette image? L'impératrice, dont la tête est couverte d'un voile en manière de mantille espagnole, est une petite femme replète et d'aspect décidément bourgeois. Le buste, extrêmement développé, comparativement aux jambes, la tête démésurément forte, donnent à l'ensemble un aspect imprévu.

La peinture est bonne et certainement personnelle. Quant à la ressemblance, le séjour du peintre à Vienne, et sa qualité de peintre de la chambre de l'Impératrice, autorisent à croire qu'en retraçant les traits de Marie-Thérèse, il se montrait habituellement précis.

Joseph II ne rappelle pas davantage la physionomie traditionnelle que lui donnent les peintres. Et pourtant Lion exécuta de lui de nombreux portraits, dont l'un notamment,

fut dessiné à Vienne en 1764 et gravé par Tischler, et dédié par Lion lui-même à l'Impératrice.

Beaucoup de personnes doivent ignorer que c'est au musée d'Ypres que se trouve l'*Archet brisé* de Gallait, œuvre que la ville eut la chance de gagner à la tombola de la fête artistique du 5 janvier 1850.

Et, par un de ces rapprochements que le hasard amène, à deux pas de l'œuvre du peintre qui sut donner une forme si émouvante aux épisodes du supplice des comtes d'Egmont et de Hornes, nous trouvons le glaive même qui servit à cette œuvre sanglante, apporté à Ypres par le confesseur du comte d'Egmont.

En reprenant le chemin de la sortie, nous voyons un *Guerrier espagnol* que l'on dit de Guillaume Du Thielt, peintre-graveur yprois de mérite secondaire. Je ne saurais rien dire de l'auteur de la peinture, mais j'affirme que le personnage, autrefois désigné comme Charles Ier, par Van Dyck, — cela va de soi, — n'est autre que Léopold d'Autriche.

Quand on voudra épurer quelque peu la collection, il sera bon d'en faire disparaître une lithographie coloriée du *Cariolan* de Wappers exposée comme tableau d'un anonyme.

Le musée de l'État a fait abandon à celui d'Ypres d'une assez curieuse petite page du XVIe siècle, dont, précisément, la copie se trouve près de l'original : un fou agite sa marotte entre deux femmes, avec cette inscription : *Elck Sotteken heeft syn Marotteken*, peinture dans le goût d'Otto Vœnius.

L'hôpital de Notre-Dame possède quatre estampes qui méritent de compter parmi les curiosités iconographiques. On en connait une, figurant aussi au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale : la *Cène* d'après Rubens, gravée

par P. De Vaulx. Les trois autres sont de François Langot et toutes eurent pour éditeurs Pierre et Gabriel Landry.

Elles mesurent plus de deux mètres de haut et un mètre et demi de large, et représentent, indépendamment de la *Cène* d'après Rubens, *le Christ au roseau* d'après Van Dyck, *l'Adoration des Bergers* d'après Piètre de Cortone, et la *Salutation angélique* d'après H. Vanelée, un nom flamand sans doute défiguré en France.

On m'a signalé aussi une *Adoration des Mages*, d'après Rubens, appartenant à la même série, et existant dans l'église de Gressonnez-Saint-Jean, en Suisse.

La grande rareté de ces planches s'explique assez par les causes nombreuses de détérioration auxquelles sont exposées des œuvres de cette grandeur, et la difficulté de réunir en un même ensemble les feuilles dont elles se composent.

Courtrai. — Le musée de Courtrai possède un portrait en pied de l'empereur Charles VI, plus grand que nature, et *gravé* à la manière noire.

Je n'ai trouvé nulle part la mention d'une autre épreuve de cette colossale estampe, dont, malheureusement, il est impossible de déchiffrer le nom de l'auteur. Elle procède sans doute de l'un des Haid.

Ce même musée de Courtrai n'est pas sans posséder quelques peintures curieuses, qu'il serait intéressant de pouvoir considérer de près. L'espace, évidemment trop restreint, a fait jucher au plafond la plupart des œuvres anciennes, pour donner les meilleures places aux modernes. En province, on agit toujours de la sorte. Une grisaille du *Festin de Balthasar*

et *Noé entrant dans l'Arche*, qui pourraient fort bien émaner de Van Mander, ornent ainsi les frises.

Une *Chasse au buffle* de Roland Savery, — Courtraisien de naissance, — est une œuvre importante de son auteur.

La *Fuite de Loth*, très petites figures dans un beau paysage, est certainement une chose excellente.

Il faut signaler encore aux curieux les *Quatre saisons*, charmants petits paysages sur cuivre, attribués à Van Uden par un catalogue manuscrit qu'on a bien voulu mettre à ma disposition, et qui seraient bien plutôt de l'un des Mostaert.

Il y a même au musée de Courtrai des dessins, parmi lesquels un superbe portrait de femme par Corneille Visscher, daté de 1652.

Malheureusement, le tout est mal exposé, mal eclairé et demande un triage intelligent. Il y a là, en somme, de quoi former une galerie assez intéressante en anciens et en modernes. Des traditions artistiques qui ne sont point à dédaigner, un nom qui se rattache à plus d'une œuvre importante de notre art et à ce chef-d'œuvre de *l'Érection de la Croix* de Van Dyck, tout, en un mot, engage la ville à donner à son musée un peu plus d'importance.

Ce n'est pas, après tout, parce qu'il existe en Europe cinq ou six galeries de premier ordre, que l'on doive faire fi des petites. Elles contiennent toujours quelque œuvre digne d'être étudiée, et le meilleur moyen de travailler à leur accroissement par des dons particuliers, est de veiller à une bonne disposition des locaux, comme à la rédaction d'un bon catalogue. De cette manière seulement les galeries se classent et acquièrent de la notoriété.

Les églises de Courtrai possèdent des œuvres remarquables. A Saint-Martin figure, par exemple, un *Serpent d'airain*, qui pourrait bien être le même tableau « étroit » de Pierre Vlerick, cité par Van Mander. C'est d'ailleurs une page médiocre (1).

De Van Mander lui-même, signé et daté (1582), est le *Martyre de sainte Catherine*, aujourd'hui privé de ses volets, œuvre à laquelle se rattache le souvenir de ce cruel incident de la fuite du maître et de sa famille, pour chercher un asile à Courtrai, où les tisseurs de nappes lui commandèrent ce tableau, payé d'avance, et dont le produit servit à faire vivre la famille si cruellement éprouvée.

Non loin de là est un triptyque de Bernard de Rycker, la *Pentecôte*, également signalée par l'historien flamand.

Mais il y a surtout, dans cette église, un tableau qui mérite d'attirer l'attention : *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.*

Monté sur un superbe cheval noir, le cavalier, fièrement assis sur la selle, procède d'un geste vraiment majestueux au partage de son manteau.

Près du guerrier, qui porte le costume du commencement du XVIIe siècle, passent des campagnards, chargés de fruits et de volailles; ils semblent narguer l'acte charitable qui s'accomplit sous leurs yeux. La scène a pour théâtre un beau paysage, et tout autour de l'action principale, se déroulent, dans des médaillons, d'autres épisodes ayant trait à la donnée.

---

(1) M. Frans de Potter, dans son histoire de Courtrai, attribue ce tableau et son pendant à Van Oost. Il s'agit certainement d'une peinture plus ancienne.

Profane plutôt que sacré dans son interprétation, ce tableau est d'un maître de haute valeur et ne me paraît se rattacher directement au style d'aucun artiste que je pusse désigner, si ce n'est peut-être à celui de Marc Gérard.

M. F. De Potter, qui décrit très soigneusement l'église de Saint-Martin, ne fait aucune mention de cette peinture de premier ordre; Descamps la passe également sous silence.

A Notre-Dame, dans une chapelle près de l'entrée, il faut voir un grand et curieux tableau de De Deyster, signé de la manière la plus lisible. C'est la *Vision de sainte Claire.*

Cette peinture que le soleil paraît avoir terriblement ravagée, offre ceci de curieux qu'elle paraît être restée à l'état d'ébauche. La toile, à certains endroits, montre sa trame à nu et plusieurs choses y sont à peine indiquées.

Peinture magistrale, du reste, qui confirme absolument ce que les auteurs nous disent de la facilité de son auteur, et fortifie les doutes exprimés plus haut au sujet du *Martyre de sainte Barbe* de Furnes.

Henri Hymans.

TABLE DES LIEUX CITÉS.

Pages

Lille 194
Douai 202
Arras 225
Saint-Omer 234
Dunkerque 236
Bergues-Saint-Winnocq 243
Furnes 249
Dixmude 253
Bruges 254
Ypres 265
Courtrai 279

ARTISTES CITÉS.

Pages

Aacken (H. Van) 247
Achen (Hans Van) 247
Adriaenssens (Alexandre) 245, 274
Aertssens (Pierre) 247
Aken (Jérôme Van). . 207, 208
Amerighi (Michel-Ange) . . 236
Anonyme du xve siècle *La Manne* (Douai) 205
Anonyme du xvie siècle, *Festin de Balthazar* (Arras) . . 228
Anonyme du xvie siècle, *Concert*, 228.
Anonyme du xvie siècle *Saint-Martin*, église de ce nom à Courtrai 281

Barents (Théodore). . . . 274
Bellegambe (Jean) 195, 204, 212, 214, 232, 233, 234.
Bellegambe (Jean) le jeune . 212
Bellegambe (Vaast) . . . 212
Berettini (P.). 279
Beschey (B.) 245
Beuckelaer (Joachim) . . . 247
Beyeren (Abraham Van) . . 202
Bie (Erasme De). 275
Bles (Henri de) . . . 198, 207
Blocklandt (Ant.) 238
Blondeel (Lancelot). . . . 253
Boilly (Louis) 224
Bol (Ferdinand). 240
Bologne (Jean de), statuaire. 225
Bosch (Jérôme) . 207, 208, 235
Bosse (Abraham) 222
Bouts (D.) 265
Brekelenkamp (G.). . . . 222
Breton (Émile et Jules) . . 225
Breughel (Ambroise) . 245, 274
Breughel (Pierre) . 219, 235, 239, 243

Pages

Bril (Paul) 276
Broeck (C. Van den) . . . 228
Brookshaw (R.), graveur . . 215
Brouwer (Adrien) 240

Calcar (J.-E. de) 202
Callot (Jacques). 222
Caravage (Michel-Ange de) . 236
Chabry (L.) 225
Champagne (J.-B. de). . . 222
Champagne (Philippe de). . 228
Cimabuë (Jean) 205
Claeissens (Antoine) . . . 261
Claeissens (Pierre) 261
Conincxloo (Égide van) . . 263
Coornhuuse (Jacques Vanden) 258
Corot (C.) 225
Couder (L.-C.-A.) 225
Coxcie (Michel Van) . . . 261
Cranach (Lucas). 209
Crayer (Gaspard de) . . . 202
Cuyp (Albert). 235

David (Gérard) . . 234, 256, 259
David (J.-L.). 223
Delacroix (Eugène). . . . 232
Devaulx (P.), graveur. . . 279
Deyster (Louis de) . . 250, 282
Diepenbeke (Abr. Van) . . 245
Dumonstier (D.). 221
Dürer (Albert), 198, 205, 210, 211, 238, 263, 264.
Du Tielt (Guillaume) . . . 278
Dutilleux (H.-J.-C.). . 225, 232
Dyck (Antoine van), 216, 217, 227, 228, 232, 246, 274, 279, 280.
Ehrenberg (G. Van) . . . 244
Ekels (Jean) 222
Elias (Mathieu) 245
Elsheimer (Adam) 242
Es (Jacques van) 228

Pages

Everdingen (César van) . . 221
Eyck (Jean van), 209, 256, 267, 268
Eynhoudts (R.), graveur . . 245

Fabritius (Bernard) . . . 226
Flinck (G.) 220
Floris (Frans) 199
Franck (François) le vieux, 218, 219.
Franck (François) le jeune, 222, 246.
Franck (Jérôme). 218
Franck (Sébastien) . . 202, 228
Fyt (Jean) 202

Gaddi (Taddeo) 205
Gallait (L.) 278
Gassel (Lucas) 198
Geest (Wybrand de) . . . 200
Gerard (Marc) 282
Goes (Hugo Vander) 205, 249, 267
Goltzius (Henri). 226
Govaerts (Abraham) . . . 218
Grebber (F.-P. de) 242
Grimmer (Abel). 222
Guet (O.) 225

Haid (J.-G.), graveur . . . 279
Hals (F.-P.) 269
Hals (Pierre). 270
Harpignies (François). . . 225
Heemskerck (Mart. Van) . . 239
Heere (Lucas de) 198
Helmont (M. Van) . . 220, 240
Helst (B. Vander) 220
Hoecke (Jean Vanden). . . 239
Hoecke (Robert Van der) . . 241
Holbein (Hans) le jeune, 202, 211, 238.

Isabey (L.-G.-A.) 225

Jordaens (Hans). 240
Jordaens (Jacques), 201, 216, 217 218, 226, 237, 253, 274.

Koning (Sal.). 220

Pages

Laemen (Christophe Vander). 241
Lagrenée (L.). 223
Langot (François), graveur . 279
Lapito (L.-A). 225
Le Brun (Charles) 223
Ledru (Hilain) 224
Lion (P.) 276
Lombard (Lambert). . 198, 260
Lyen (Jacques de), graveur . 277

Mabuse (Jean Gossart dit) 211, 250
Maes (G.) 220
Maes (N.) 227
Mander (C. Van). . . 280, 281
Marinus 210
Martin (Jean-Baptiste) . . 223
Meckenen (Israël Van). . . 205
Meire (Gérard Vander) . . 263
Memling (Hans) . 256, 257, 264
Metsys (Jean) 247
Metsys (Quentin) . . 210, 250
Meulen (Ad.-F. Vander) 205, 223
Michel (Emile) 225
Mierevelt (M. Van). . . . 221
Molenaer (J.-M.) 227
Momper (Josse de) . . 241, 276
Mor (Ant.) 221
Mostaert (Egide) 280
Mostaert (Jean). . . 258, 263

Natalis (M.), graveur . . . 248
Neefs (Pierre). 227
Neer (Aart Vander) . . . 242

Oost (Jacques Van). . . . 265
Orley (Bernard Van), 211, 251, 261, 262.

Palamedes (Ant.) 241
Palamede Palamedesz. . . 221
Panneels (G.), graveur. . . 248
Pasini (A.) 225
Patenier (Joachim) 197
Peeters (Bonaventure) le jeune 227
Pontius (Paul), graveur . . 273
Pourbus (Pierre), 211, 257, 259, 265.

Pages
Pourbus (François) le vieux . 237
Prévost (Jean) 259

Quellin (Érasme) 240
Quellin (Jean-Érasme). . . 240

Raphaël 260
Reyn (Jean de) 241
Rombouts (Théodore) . . . 235
Rubens (P.-P.), 214, 215, 216, 232, 236, 239, 245, 246, 248, 273, 278, 279.
Ruysch (Rachel). 263
Ruysdael (Jacques) 222
Ryckemans (N.) 246
Rycker (B. de) 281

Savery (Roland), 218, 235, 276, 280.
Schalken (Godefroid) . . . 276
Schnetz (J.-V.) 225
Schoevaerdts (Pierre) . . . 249
Schopin (H.-F.) 225
Scoorel (Jean). . . . 238, 260
Serrur (H.-A. 224
Snayers (Pierre). 218
Spranger (B.), manière de . 228
Stalbant (A. Van) 276
Steenwyck (Pierre). . . . 274
Stoop (Thierry) 241
Sustermans (Juste). . 204, 228

Teniers (David) . . . 219, 240
Thielen (J.-P. Van) . . . 274
Thomas (Jean) . . 266, 272, 273
Thulden (Théodore Van) 215, 239
Troost (C.) 247

Pages
Uden (Lucas Van) 280

Valckenburg (Lucas Van). . 198
Vanelée (H.) 279
Venius (Otto) . . 247, 248, 278
Vermeyen (J.-C.) 230
Vinci (Léonard de). . . . 272
Vinckeboons (David) . 262, 276
Visscher (Corneille) . . . 280
Vlerick (Pierre) . . . 252, 281
Vlieger (Simon de) 222
Vliet (J.-G. Van) 242
Voet (J.), graveur 239
Vorsterman (L.), graveur. . 239
Vos (Simon De) 247
Vosseus (J.) 247
Vouet (Simon) 223
Vrancx (Sébastien) . . 202, 228
Vroylinck (Ghislain) . . . 245
Vuez (Arnold de) 223

Wamps (B.-J.) 224
Wappers (G.). 278
Waumans (C.), graveur . . 236
Wauters (Frans). 245
Weyden (Roger Vander), 208, 209, 249.
Wildens (Jean) 241
Witte (E. de). 242
Wolfaert (Jean-Baptiste) . . 201

Yper (Carel van), 250, 265, 268, 271.

Zegers (Gérard) 242

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 7, 12, 14, 20, 27 et 28 juillet; des 3, 4, 9, 11, 16, 18, 25 et 31 août 1883.

ACTES OFFICIELS.

M. le Ministre de la justice a transmis au Collège la copie de la circulaire suivante qu'il a adressée, le 23 mai 1883, à MM. les Gouverneurs des provinces :

« Messieurs les Gouverneurs provinciaux,

» Des plans et devis pour la construction, l'agrandissement ou la restauration d'églises et de presbytères sont souvent demandés aux architectes sans que les administrations qui commandent ces projets soient assurées de pouvoir les mettre en exécution.

» Pour empêcher que des frais soient encore faits ainsi en pure perte, je vous prie de prescrire aux fabriques d'églises

et aux administrations communales de soumettre leurs propositions au Gouvernement avant de s'adresser aux architectes.

» *Le Ministre de la justice,*
» (Signé) Jules Bara.

» Pour copie conforme :
» *Le Secrétaire général,*
» Berden. »

Après avoir pris connaissance de cette circulaire, à laquelle elle se rallie de tous points, la Commission a proposé à M. le Ministre de vouloir bien la compléter en allégeant les obligations imposées aux architectes pour la production de leurs projets.

A la suite de ces observations, M. le Ministre de la justice a adressé à MM. les Gouverneurs provinciaux la nouvelle circulaire ci-après :

« Bruxelles, le 29 août 1883.

» Monsieur le Gouverneur,

» La Commission royale des monuments m'écrit ce qui suit, sous la date du 18 août courant :

» Nous avons pris connaissance de votre circulaire du 23 mai dernier, 1re direction, 2e bureau, 1re section, n° 121*a*, concernant la production des plans et devis pour la construction, l'agrandissement ou la restauration d'églises et de presbytères.

» Nous ne pouvons qu'applaudir à cette mesure et nous croyons qu'elle pourrait être complétée en n'exigeant doréna-

vant, à la suite des propositions admises, qu'un simple avant-projet de l'architecte, avec l'estimation sommaire des dépenses, au lieu des études complètes, et parfois produites en plusieurs expéditions, que les auteurs se croyaient en devoir de soumettre aux décisions des autorités compétentes. Ces études de projets, exposés à être modifiés et même rejetés, ont été souvent une cause de frais inutiles dont il importerait évidemment d'exempter les artistes.

» Je me rallie à la manière de voir de ce Collège et je vous prie, Monsieur le Gouverneur, de vouloir bien donner des instructions en conséquence aux fabriques d'église et aux conseils communaux de votre province.

» *Le Ministre de la justice*,
» (Signé) Jules Bara. »

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° Le dessin de deux verrières à exécuter par M. Verhaegen, aux frais de M. L. Mulle et de la famille de Patin-Dehem, pour l'église de Saint-Martin, à Ypres (Flandre occidentale) ; Église de Saint-Martin, à Ypres. Verrières.

2° Le dessin de trois verrières à placer à la face nord du transept de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles. Ces verrières, don d'un particulier, seront exécutées par M. Dobbelaere, de Bruges ; Église de N.-D. de la Chapelle, à Bruxelles. Verrières.

3° Le dessin, dû au même artiste, d'un vitrail destiné à l'église de Waremme (Liège) et donné par M. Boux et sa sœur ; Église de Waremme. Vitrail.

Maison communale d'Anderlecht. Faïences peintes.

4° Le projet relatif au remplacement par quatre panneaux en faïence des cheminées en briques rouges qui se trouvent dans deux salons de la Maison communale d'Anderlecht (Brabant). Ces panneaux, faits chacun d'une pièce et de dimensions relativement importantes, constituent une entreprise des plus intéressantes pour la céramique belge, qui aborde rarement de tels travaux. Les compositions de M. Demol, auteur du projet, sont pittoresques et bien conçues, et cet artiste mérite d'être encouragé autant pour son talent que pour la spécialité qu'il pratique et où il excelle;

Église de Moorseele. Chemin de la croix.

5° Le projet relatif au placement d'un chemin de la croix dans l'église de Moorseele (Flandre occidentale); sculpteur : M. Lecoutere, d'Anvers;

Église de Tongerloo. Chemin de la croix.

6° Le projet relatif au placement d'un chemin de la croix dans l'église de Tongerloo (Anvers);

Terrasses de l'île du Commerce, à Liége. Décoration

7° La maquette du groupe confié à M. De Tombay pour la décoration des terrasses de l'Ile du Commerce, à Liége, moyennant quelques légers changements, dont il devra tenir compte dans son modèle en grand;

Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Statue.

8° L'esquisse de la statue représentant *la Peinture*, que M. Melot est chargé d'exécuter pour la façade du Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles;

Monument royal de Laeken. Statue.

9° Le modèle, grandeur d'exécution, de la statue représentant *la province de Namur*, que M. Vinçotte exécute pour le monument royal de Laeken;

Statue de Van Helmont, à Bruxelles.

10° Le modèle du piédestal de la statue de Van Helmont, à ériger à Bruxelles. Quant à la terrasse sur laquelle repose le piédestal et la grille de clôture, elles devront faire l'objet d'une nouvelle étude;

11° Les modèles des statues destinées à l'ornementation de la clôture du square du Petit-Sablon, à Bruxelles, et représentant : *les marchands de draps en détail* et *les selliers et carrossiers*, toutes deux par M. Fabri.

Square du Petit-Sablon, à Bruxelles. Statuettes.

— Des délégués ont examiné, dans l'église de Saint-Nicolas, à Dixmude (Flandre occidentale), le tableau de Jacques Jordaens, *l'Adoration des Mages*, décorant le maître-autel de cette église. Il s'agissait d'apprécier les avaries subies par cette œuvre d'art et de savoir si la détérioration provenait de la négligence de la fabrique, qui ne possède le tableau *qu'en dépôt*.

Église de Saint-Nicolas, à Dixmude. Tableau.

M. Leroy (Victor), expert des musées royaux, avait été adjoint aux délégués. Ils ont été d'avis que les avaries du tableau ne peuvent être imputées à la fabrique : elles proviennent du temps et d'anciennes restaurations et sont plus apparentes que réelles.

De mauvais vernis, sous l'influence des rayons solaires et de la chaleur des cierges, se sont décomposés. Un restaurateur peu expérimenté, à une époque indéterminée, a nettoyé la peinture, mais seulement dans les parties claires, sans s'occuper des parties sombres, dont l'état de conservation reste incertain.

En général, le tableau paraît être dans un état satisfaisant de conservation : la toile est solide et ne doit pas être renouvelée. Certains accidents survenus, entre autres un trou occasionné par la brûlure d'un cierge tombé sur la bordure, peuvent facilement être réparés.

La dépense qu'entraînerait une restauration conduite avec sagesse et prudence ne s'élèverait pas au delà de 1,000 francs.

Les délégués ont également remarqué qu'une toile de Jouvenet, datée de 1706, donnée à la fabrique de l'église de Dixmude par le gouvernement de Napoléon Ier, et représentant *l'Érection en croix*, se trouve menacée dans sa conservation par une invasion de taches de moisissure.

On suppose, d'après une fêlure du plafonnage de la voûte lézardée juste au-dessus du tableau, que des infiltrations se seront produites passagèrement, par suite d'un défaut à la toiture de l'église. La peinture devait être d'autant plus sensible à ces influences qu'elle avait été transportée sur une toile nouvelle il y a quelque vingt ans, et cette condition n'est pas favorable au placement d'un tableau dans une église où le milieu atmosphérique laisse généralement à désirer.

Il faudrait déplacer le tableau, ce qui est à peu près impossible, les surfaces des murs n'offrant pas ailleurs de place suffisante. Néanmoins on pourrait, à son emplacement actuel, descendre la toile et l'appuyer sur les boiseries latérales d'une large armoire en menuiserie, dont on supprimerait le couronnement; on l'éloignerait en outre davantage du mur, afin d'obtenir une ventilation suffisante. On établirait également en haut et derrière le tableau une plate-forme en zinc à double pente, avec tuyaux de chaque côté pour permettre à l'eau qui viendrait encore à tomber des voûtes de s'écouler latéralement. Ces mesures devraient être prises à bref délai. Quant à la dépense, elle sera minime; toutefois elle ne pourra être appréciée avec certitude que lorsque le tableau sera descendu pour être examiné à nouveau.

Église de Lichtervelde. Peintures murales.

— La Commission a fait procéder à l'examen des peintures décoratives murales exécutées dans l'église de Lichtervelde (Flandre occidentale).

Cette décoration, inspirée et commandée par feu M. le curé X..., avait été exécutée, sans autorisation préalable et à ses frais personnels, sous la direction de M. l'architecte Verbeeck. Les plans étaient tracés au fur et à mesure de l'avancement du travail, sans aucun projet d'ensemble.

Le résultat d'une entreprise ainsi conduite devait nécessairement donner lieu à bien des critiques. Aussi, à la suite d'une inspection des lieux, le Comité provincial des correspondants proposa-t-il de couvrir les peintures d'un badigeon.

Consultée à nouveau sur le point de savoir si, au moyen de modifications, il ne serait pas possible de rendre les peintures acceptables, la Commission a décidé d'en faire une seconde inspection. Ses délégués ont été d'avis que la crudité des tons, la profusion des détails, le manque d'équilibre dans les proportions ornementales rendraient toute modification de détail inefficace. Ils ne voient pas de terme moyen à prendre ; il faut ou faire disparaître entièrement les peintures ou les laisser dans leur état actuel.

La Commission a donc décidé qu'elle s'en rapportait à l'appréciation de M. le Ministre de la justice, à qui il appartient de prendre une décision radicale dans l'un ou l'autre sens.

Église de Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines. Tabernacle.

— Le conseil de fabrique de l'église de Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines, est autorisé à vendre de gré à gré, pour la somme de 300 francs, un ancien tabernacle hors d'usage, qui n'a, du reste, aucun caractère artistique ou archéologique.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Hôpital de Saint-Trond. Clôture.

1° Le projet relatif à la reconstruction d'un mur de clôture avec annexes à l'hôpital de Saint-Trond (Limbourg) ;

Halles de Nieuport. Restauration.

2° Le projet relatif à la restauration des halles de Nieuport (Flandre occidentale).

Le Collège est d'avis avec M. le Gouverneur de la province que ces travaux ne doivent subir aucun retard et qu'il y a lieu de commencer par les plus urgents. C'est à cette catégorie de travaux que sera appliquée la somme de fr. 63,920-20, montant du devis estimatif. Quant aux autres travaux, y compris la restauration de la tour, leur exécution peut être différée et, en attendant, il sera pris des mesures pour sauvegarder les parties qui se trouvent dans d'assez bonnes conditions relatives pour être maintenues quelque temps dans leur état actuel.

Hôtel de ville de Damme.

— Des délégués se sont rendus à Damme (Flandre occidentale), pour y inspecter l'hôtel de ville, qui exige d'importants travaux de restauration et de reconstruction. Ils ont reconnu que toutes les parties de l'édifice devront être réparées ; la partie inférieure du bâtiment, jusqu'à une hauteur de 5 mètres, ne demande que de légères réparations ; mais dans la partie supérieure, tout le mur de la façade est mis hors plomb par suite d'une poussée de la toiture. L'origine du déversement des murs provient de l'enlèvement des contre-fiches sur les maîtresses poutres ; cet enlèvement a eu lieu lors de la division de la grande salle en plusieurs petites. On a suppléé en plaçant des contre-fiches dans les combles pour

empêcher le mouvement latéral et l'arrêter à la limite où il était parvenu.

L'hôtel de ville de Damme offrant un spéciment fort intéressant des maisons communes du moyen âge, la Commission pense qu'il serait désirable de soustraire l'édifice à un délabrement qui deviendra forcément de plus en plus grave et qu'on devra activer l'entreprise des travaux qui peuvent sauvegarder le monument.

Dans ce but, on pourrait demander à un architecte un projet complet de restauration avec devis détaillé, divisé par catégories, suivant l'urgence des travaux.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° Le projet relatif à l'amélioration du presbytère d'Overbroeck sous Brecht (Anvers); Presbytère d'Overbroeck sous Brecht.

2° Les plans relatifs aux travaux d'amélioration et de restauration du presbytère d'Hersselt (Anvers); une réserve a néanmoins été faite sur la disposition défectueuse de l'escalier, dont il sera facile d'atténuer l'extrême raideur en faisant une emprise sur le jardin; Presbytère d'Hersselt.

3° Le devis estimatif des réparations projetées au presbytère de Wilmarsdonck (Anvers); Presbytère de Wilmaersdonck.

4° Le devis estimatif des travaux supplémentaires reconnus indispensables à la restauration du presbytère de Ressegem (Flandre orientale). Presbytère de Ressegem.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé :

Église de Membach.

1° Le projet relatif à l'agrandissement de l'église de Membach (Liège) : architecte, M. Demany;

Église de Glymes. Reconstruction.

2° Les plans relatifs à la reconstruction de l'église de Glymes (Brabant), incendiée le 15 mai 1882 : architecte, M. Coulon;

Église de Gerdingen.

3° Les plans dressés par M. l'architecte Léon Jaminé pour la reconstruction de l'église de Gerdingen (Limbourg), incendiée en septembre 1881 ;

Cimetière de Schooten.

4° Le projet dressé par M. l'architecte Gife pour l'établissement d'une grille à l'entrée du cimetière de Schooten (Anvers) ;

Église de Notre Dame, à Courtrai.

5° Les dessins de M. l'architecte De Geyne pour l'exécution de grilles clôturant le chœur de l'église de Notre-Dame, à Courtrai (Flandre occidentale) ;

6° Les dessins des divers objets d'ameublement destinés aux églises de :

Église de Wynghene.

Wynghene (Flandre occidentale) : placement de deux autels latéraux ;

Église de Woubrechtegem

Woubrechtegem (Flandre orientale) : appropriation d'un confessionnal et de la chaire;

Église de Heppen.

Heppen (Limbourg) : placement d'une tombe au maitre-autel;

Église de Cortenberg.

Cortenberg (Brabant) : buffet d'orgues;

Église de Zondereygen.

Zondereygen, commune de Bar-le-Duc (province d'Anvers) : réparations au buffet d'orgues;

Église de Pepingen.

Pepingen (Brabant) : buffet d'orgues;

Église de Leffinghe

Leffinghe (Flandre occidentale) : reconstruction ; comptes.

-- Des délégués se sont rendus à Bruges pour examiner les travaux d'ameublement récemment exécutés dans la chapelle de Notre-Dame des Sept-Douleurs de la cathédrale de ladite ville et consistant en l'érection d'un autel en pierre avec retable sculpté, de style gothique. Cathédrale de Bruges.

L'auteur du projet est M. Béthune et le sculpteur chargé de l'exécution, M. Van Nieuwenhuysen.

Ce travail étant exécuté convenablement et conforme aux plans approuvés, la Commission a émis l'avis que rien ne s'oppose à la liquidation des subsides promis par le Gouvernement.

— A la demande du Conseil de fabrique, des délégués se sont rendus à l'église de Notre-Dame, à Courtrai, pour y inspecter l'ameublement de la chapelle Sainte-Catherine, dite : des comtes de Flandre, et examiner s'il y a lieu de passer outre à la liquidation des dépenses. Église de Notre-Dame, à Courtrai.

Cet ameublement se compose : d'une clôture en pierre, avec portes en chêne, ajourées de fer; d'un banc de communion en chêne et d'un autel en pierre, avec marches en marbre, et porte du tabernacle en cuivre ciselé.

L'exécution de ces meubles a été reconnue de tout point conforme aux plans approuvés et fait également honneur à l'architecte communal, M. De Geyne, et au sculpteur, M. Peeters, chargé de la partie ornementale et sculpturale de l'œuvre. Les statuettes qui décorent l'autel sont élégantes et d'un beau caractère. L'ensemble est traité dans le style gothique du XIVe siècle.

Dans la partie du transept à droite du chœur se trouve appendu un tableau remarquable que les délégués attribuent au peintre Verhaegen, de la fin du XVIIIe siècle.

Placé dans de mauvaises conditions, ce tableau semble menacé d'une destruction complète. Déjà des figures d'avant-plan ont disparu presque entièrement.

Le Collège pense qu'il serait désirable de remédier à cet état de choses et assurer la conservation de la partie restante de l'œuvre.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Église de Saint-Loup, à Namur.

1° Le devis réduit des travaux urgents de réparation à exécuter aux toitures de l'église de Saint-Loup, à Namur. Toutefois les travaux retranchés ne peuvent être considérés que comme ajournés et devront faire l'objet d'une seconde série d'ouvrages dont la nécessité est clairement démontrée dès à présent ;

Église de Saint-Jacques, à Gand.

2° Les plans dressés par M. l'architecte Van Assche pour la restauration des toitures de l'église de Saint-Jacques, à Gand ;

Église de Saint-Sulpice, à Diest.

3° La proposition de reprendre les travaux de restauration de l'église de Saint-Sulpice, à Diest (Brabant), et de consacrer aux travaux les plus urgents une somme de 100,000 francs, reconnue nécessaire par l'architecte M. Van Ysendyck ;

Église de Hannut.

4° Le plan des travaux de restauration à exécuter à la tour et à la flèche de l'église de Hannut (Liège) ; architecte, M. Van Assche ;

Église de Saint-Léonard.

5° Le projet relatif à l'appropriation du jubé de l'église de Saint-Léonard (Anvers) : architecte, M. Gife ;

Église de Warsage.

6° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à la flèche de l'église de Warsage (Liège) ;

7° Le devis estimatif des réparations à exécuter à la tour de l'église de Stevoort (Limbourg); Église de Stevoort.

8° Les plans dressés par M. Léon Jaminé pour la restauration de la voûte de la tour de l'église de Genck (Limbourg); Église de Genck.

9° Le plan de divers travaux à exécuter à la façade et au clocher de l'église de Dergneau (Hainaut); Église de Dergneau.

10° Divers travaux exécutés dans l'église de Saint-Martin, à Deynze (Flandre orientale); Église de Saint-Martin, à Deynze.

11° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter à la toiture de l'église de West-Meerbeek (Anvers); Église de West-Meerbeek.

12° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter à l'église de Leugnies (Hainaut) : architecte, M. Docquier; Église de Leugnies.

13° Le projet de restauration dressé par M. l'architecte Van Kerkhove pour la sacristie de l'église de Meerbeeke (Flandre orientale); Église de Meerbeeke.

14° La cession pour la somme de 400 francs de deux pierres tumulaires appartenant à l'église de Bellinghen (Brabant), avec mention d'en affecter le prix à la restauration de l'édifice; Église de Bellinghen.

15° Les propositions du Comité des correspondants du Brabant au sujet des mesures à prendre en vue de réparer à bref délai les dégâts causés par la foudre à l'église de Ransberg-sous-Neerlinter. Église de Ransberg sous-Neerlinter.

Ont été approuvés, les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de : Comptes des travaux de restauration.

Saint-Quentin, à Hasselt (Limbourg), année 1882; Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines (Anvers), année 1882; Anvers (cathédrale), 4e trimestre, 1882; Alden-Eyck (Lim-

bourg), années 1876 à 1882; Sainte-Waudru, à Mons, du 19 décembre 1881 au 20 janvier 1883.

— Des délégués ont procédé, le 19 juillet, à une inspection des travaux de restauration en cours d'exécution à l'ambulatoire du chœur de l'église de Notre-Dame, à Bruges.

Cet examen a donné la conviction que ces travaux, de pure ornementation architecturale, ont néanmoins un caractère artistique assez prononcé pour justifier l'intervention pécuniaire des autorités compétentes. La restauration partielle faite à ce jour a été conduite avec soin et intelligence par M. l'architecte Delacenserie et l'ensemble méritera certainement les encouragements du Gouvernement.

Les mêmes délégués ont profité de leur voyage à Bruges pour visiter, dans le voisinage de cette ville, l'ancienne collégiale de Damme, qui exige quelques réparations. C'est l'ancien chœur qui compose à lui seul l'église actuelle; le conseil de fabrique a l'intention de présenter prochainement aux autorités compétentes un devis de diverses réparations qu'il juge opportunes et pour lesquelles les ressources de la fabrique suffiront.

La nef et la tour de l'ancienne église, actuellement en ruines, ne peuvent plus guère être l'objet que de travaux de consolidation. A cet effet, il suffira pour le moment de consacrer une somme de 150 à 200 francs à redresser et à consolider deux ou trois colonnettes déviées du triforium.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens

ÉPIGRAPHIE ROMAINE DE LA BELGIQUE

(Suite)

Cachet d'oculiste romain trouvé à Houtain-l'Évêque (1)

BIBLIOGRAPHIE

(OUVRAGES LES PLUS RÉCENTS) :

SICHEL, *Nouveau recueil de pierres sigillaires d'oculistes romains, pour la plupart inédites*, 1866. (Voir aussi *Revue belge d'oculistique*, de CUNIER, 1866, pp. 97-132; 216-297.)

GROTEFEND, *Die Stempel der römischen Augenärzte*. Hannover, 1867.

KLEIN, *Die Stempel der römischen Augenärzte* (suite à Grotefend, *Jahrbücher des Vereins von Altherthumsfreunden im Rheinlande*. Bonn, LV, p. 93.)

HÉRON DE VILLEFOSSE et THÉDENAT, *Cachets d'oculistes romains*, 1er vol. Tours, 1882.

ID. et ID. (Suite), *Bulletin monumental*, 1882 (pp. 663 à 718); 1883 (pp. 156 à 185 et 309 à 359).

Gaston PÂRIS, *Rapport* sur l'ouvrage de MM. HÉRON et THÉDENAT, présenté à l'Institut (*Bulletin monumental*, 1882, p. 780).

DESJARDINS, 3e *lettre au docteur* Ed. FOURNIÉ... *sur trois nouveaux cachets d'oculistes romains (Gazette d'ophthalmologie*, février 1881, n° 2; *Revue générale d'ophthalmologie*, 1882, p. 127).

Revue archéologique (de Paris), 1882, XLIV, p. 376, article de M. Paul LALLEMAND.

Jahrbücher de Bonn (cités ci-dessus), LXX, p. 141.

HABETS, *Over heelkundige instrumenten uit den romeinschen tyd*, etc. (*Verslagen en mededeelingen der Koninklyke Akademie van wetenschappen*, Afdeeling Letterkunde, 3de Reeks, Deel I, 1883, p. 143).

---

(1) Déjà, à plusieurs reprises, le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* s'est occupé des pierres sigillaires d'oculistes romains : VI, p. 21 (art. de M. HABETS); *ibid.*, p. 90, VIII, p. 384, et XVI, p. 102 (par l'auteur du présent article).

I

Houtain-l'Évêque, commune de l'arrondissement de Waremme, province de Liège, située entre Landen et Hannut, n'avait pas encore été mentionnée dans les catalogues de découvertes d'antiquités dressés par Schayes et Van Dessel.

Mais placée comme elle l'est à proximité, et pour ainsi dire au milieu des communes de Montenaken, Walsbetz, Avernas-le-Bauduin (1), etc., où ont été signalées un grand nombre de sépultures, de substructions, etc., de l'époque romaine, elle devait un jour fournir, elle aussi, son contingent à l'archéologie et à l'histoire ancienne de la Belgique.

Si cette contribution s'est laissée attendre, elle rachète le retard par la grande importance de l'objet découvert.

C'est à Houtain-l'Évêque qu'a été trouvée la pierre sigillaire de l'oculiste Titus, objet du présent article.

Voici ce qu'a révélé sur les circonstances de la trouvaille une enquête confiée au zèle intelligent de M. Pierco (2), bourgmestre de la commune, beau-frère de M. Raeymaeckers, juge de paix à Landen.

Au commencement du mois de juillet 1883, quelques jours avant la récolte, Michel Bolline, cultivateur, était occupé à sarcler un champ de betteraves sur une petite terre, sise à Houtain-l'Évêque, campagne de Stelhain, section A, n° 54° du cadastre, d'une contenance de 8 ares 70,

---

(1) Voy. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, I, carte en regard de la p. 114.

(2) Les pièces de cette enquête ont été déposées dans les archives de l'*Institut archéologique liégeois*.

à 1,500 mètres du côté de l'est de l'église paroissiale, terre qu'il cultivait comme locataire de la famille Wauters, de Houtain.

Il ramassa l'objet qu'un coup de bident avait mis au jour.

La parfaite régularité de la pierre, ainsi que sa couleur verte, attira l'attention de Bolline, qui la rapporta chez lui, où elle fut nettoyée et où il s'ingénia, avec son fils, à comprendre et à interpréter les lettres que le lavage avait fait apparaître sur les quatre tranches.

Prenant cela pour une amulette et renonçant à en découvrir le mystère, Bolline remit la pierre à M. Le Brun, conseiller communal, qui, à son tour, se livra à un essai infructueux à l'effet de dissiper l'obscurité de l'inscription.

M. Le Brun, en désespoir de cause, donna la pierre à M. Kempeneers, curé d'Ordange, près de Saint-Trond, et celui-ci voulut consulter M. le chanoine Daris, professeur au séminaire de Liège, qui reconnut à l'instant une pierre sigillaire d'oculiste romain, et conseilla de communiquer l'objet à M. l'abbé Habets, ancien curé de Oud-Vroenhoven, actuellement archiviste de l'État à Maestricht et président de la Société archéologique du duché de Limbourg.

Ce savant (1), à qui le musée royal d'antiquités de Bruxelles doit déjà la pierre sigillaire de Heerlen, de l'oculiste L. Junius Macrinus (2), aurait bien voulu obtenir

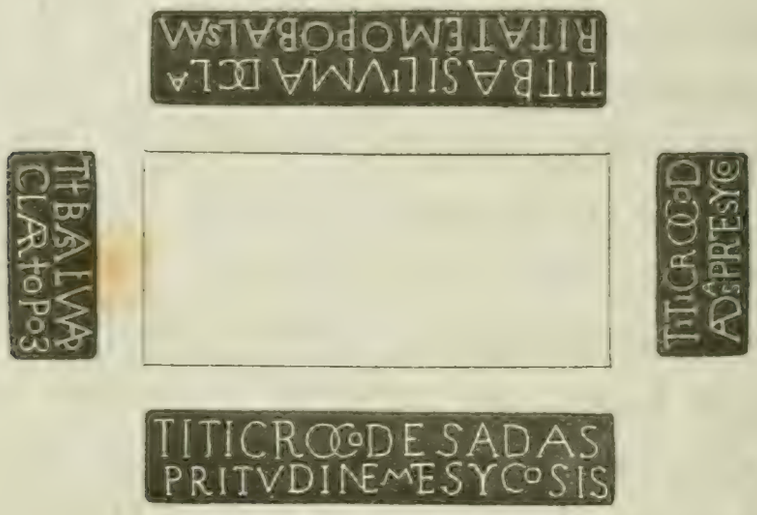
---

(1) M. Habets, membre de l'Académie royale des sciences d'Amsterdam, y a lu (séance du 8 octobre 1883 de la classe des Lettres) une notice sur la pierre sigillaire de Houtain, ainsi que sur des instruments de chirurgie trouvés récemment dans un bain romain à Maestricht. Voy. *Bibliographie*, en tête du présent article.

(2) Voy. ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VI, p. 24; Klein, n° 116.

encore le nouveau cachet pour le même musée ; mais cédant aux vives sollicitations des directeurs du musée de Liège (1), il finit par consentir à négocier en leur faveur la cession de l'objet à ce musée, cession qui, grâce à son intervention, est aujourd'hui un fait accompli.

Il s'agit d'un petit parallélipipède en pierre verdâtre, d'une conservation parfaite, ayant 0m038 de long sur 0m018 de large, et 0m08 de haut (2), dont voici la forme, avec les inscriptions (empreintes en relief des creux gravés dans la pierre) :



(1) Le musée de Liège, nouvellement reconstitué sous la présidence de M. Eug. Poswick, avec l'aide de M. Antonin Terme, aspire à recueillir toutes les antiquités intéressantes du pays de Liège, comme l'a fait le musée de Namur pour la province de Namur.

En parvenant à obtenir récemment le fameux diplôme militaire de Flémalle, et en y joignant aujourd'hui la pierre sigillaire de Houtain-l'Évêque, le musée de Liège s'est élevé d'emblée au rang qu'il aspirait à occuper. C'est un début éclatant.

(2) Dimensions de quelques autres pierres analogues :

Klein, n° 109 : 0m04 × 0m02 × 0m012.

Id., n° 114 : 0m04 × 0m027 × 0m006.

Héron et Thédenat, n° XX : 0m036 × 0m013 × 0m007.

Id., n° XXI : 0m034 × 0m023 × 0m007.

Ces deux dernières sont plus petites que le cachet de Houtain.

Cette pierre est ce qu'on appelle cachet, estampille, pierre sigillaire (1) d'oculiste romain.

On en avait bien trouvé une précédemment en Belgique, à Fontaine-Valmont (Hainaut) ; mais une collection étrangère possède cette intéressante relique de l'oculiste Eutychès (avec indication d'un remède *dialepidos* pour les granulations des paupières et les cicatrices).

Par contre, on avait bien recueilli au musée royal d'antiquités une autre estampille d'oculiste, celle de L. Junius Macrinus, avec ses quatre remèdes : *lene*, *delacrimatorium*, *diazmyrnes* et *crocodes dialepidos;* mais cette pierre n'avait pas été trouvée sur le sol belge : elle provient de Heerlen, commune aujourd'hui détachée de nos provinces et appartenant au Limbourg hollandais.

La pierre sigillaire de l'oculiste Titus est la première qui, ayant été trouvée en Belgique, ait été retenue par une collection belge.

Il s'agit ici d'un *medicus ocularius*, ce que le lecteur voudra bien traduire tout simplement par médecin oculiste, en n'imitant pas certain savant italien contemporain, dont MM. Héron et Thédenat signalent la plaisante erreur, et qui, en 1866, considérait encore les *medici ocularii* comme étant les ouvriers chargés de placer, dans les statues, des yeux artificiels en pierres précieuses ou en métal.

Ces ouvriers, du reste, avaient été eux-mêmes dépossédés

---

(1) Cette expression *pierre sigillaire*, c'est-à-dire pierre servant de sceau, a été proposée par Bottin et Éloy Johanneau, puis adoptée par Février de Saint-Mémin et Sichel ; c'est une expression juste et plus complète même que *cachet;* mais MM. Héron de Villefosse et Thédenat préfèrent l'emploi exclusif des mots *cachet d'oculiste.*

de leur nom véritable de *fabri oculariarii*, nom que Reinesius (1), Pitiscus et Manni (2) attribuaient aux... *fabricants de lunettes de l'antiquité!*

Aujourd'hui plus personne n'ignore que les anciens ne portaient point lunettes; que les *fabri oculariarii* sont les confrères d'un Marcus Rapilius Serapio, qui, d'après son épitaphe, *oculis reposuit statuis* (3); enfin que les *medici ocularii* pratiquaient la science de la médecine pour guérir l'ophtalmie et les autres maladies des yeux, d'après les préceptes très développés professés par les plus grands médecins de l'antiquité : Celse, Galien, etc.

Titus, le médecin oculiste dont la pierre a été trouvée à Houtain-l'Évêque, avait deux formules pour ses collyres (4).

Ces deux formules, qui seront étudiées plus loin, sont répétées deux fois chacune, dans le sens de la longueur et de la largeur de la pierre.

Les inscriptions dans le sens de la longueur, ayant 0m058 de développement, convenaient parfaitement à marquer des bâtonnets de collyre en pâte molle; mais telle ne peut pas, à moins de double emploi, être la destination des inscriptions abrégées, gravées sur les petits côtés du parallélipipède.

Il reste l'hypothèse de collyres liquides, dont la composition aurait été identique, et qui auraient été contenus en des

---

(1) *Syntagma inscr. rom.*, p. 652, n° 56.

(2) *Journal des savants*, 1852, p. 25.

(3) Orelli, n° 4224; cfr. *ibid.*, n° 4185.

(4) L'expression *collyre* est ici employée dans le sens moderne de topique oculaire. Chez les anciens, on appelait collyres des remèdes appliqués tant aux autres parties du corps qu'aux yeux. (Oribase, édit. Daremberg, II, p. 889.)

flacons d'un orifice de 0m018 de diamètre, orifice que la partie étroite du cachet aurait servi à sceller.

Un flacon encore plein d'onguent et qui aurait pu servir à contenir un collyre liquide, se trouve au musée de Liège, ayant un goulot d'un diamètre de 0m06, quoique le diamètre de l'orifice interne ne soit que de 0m015 : pareil flacon aurait pu être cacheté même par le côté le plus long de l'inscription de Houtain-l'Évêque (1).

Quel que soit d'ailleurs l'usage de ces formules répétées l'une fois tout au long, l'autre sommairement, le fait donne raison à une hypothèse de MM. Héron de Villefosse et Thédenat, qui, ayant à expliquer et compléter les quatre inscriptions d'un cachet d'oculiste, n'ont pas hésité à y voir deux formules répétées deux fois chacune, et l'une des deux fois en abrégé (2).

II.

Les cachets des oculistes romains ont attiré depuis longtemps l'attention des savants ; mais c'est depuis le présent siècle seulement qu'ils ont fait l'objet d'études vraiment scientifiques, et que le nombre des découvertes s'est agrandi dans des proportions vraiment inattendues.

Une lettre de 1606, publiée de nos jours par Février de Saint-Mémin (3), est la première trace qu'on ait trouvée d'un

---

(1) Voy. plus loin, p. 342.

M. Habets, *Over heelkundige instrumenten*, p. 147, estime aussi que les tranches plus étroites ont servi à sceller les récipients.

(2) *Bulletin monum.*, 1882, p. 701. On a, du reste, d'autres exemples de formules répétées ; telle est la pierre sigillaire n° 26 de Grotefend, qui porte deux fois le collyre *melinum ad claritatem et caliginem* du même oculiste.

(3) *Description de deux cachets antiques d'oculistes romains*. Additions, p. 30.

sceau d'oculiste, recueilli dans un cabinet d'antiquités : on le prenait pour une amulette (1) ou comme la clef d'une correspondance secrète d'amour.

En 1678, l'ouvrage posthume de Smetius sur les antiquités de Nimègue, en faisait connaître deux, et cent ans plus tard, Sachsius en signalait une vingtaine dans une lettre adressée à Van Wyn.

Tòchon d'Anneci en connaissait 30 en 1816; en 1846, le nombre en était doublé; en 1866 et 1867, Sichel, Grotefend et, en 1875, Léon Renier, en avaient respectivement annoté 102, 112 et 128 (2).

Depuis les publications de Sichel et Grotefend, le nombre s'est encore accru; une pierre sigillaire d'oculiste romain découverte en 1882 est signalée sous le n° 154 (3), et comme, pour fixer ce chiffre, on ne paraît pas avoir fait acception de toutes les découvertes, celle qu'on décrit ici doit être comptée pour la 160me environ.

Sichel, déjà cité, était lui-même médecin oculiste (4), et il a fait entrer l'étude des cachets de ses prédécesseurs dans une voie nouvelle, en interprétant et discutant les textes

(1) Telle est encore la destination attribuée à ce genre d'objets, par Raph. de Minicis, *Le iscrizione Fermane antiche e moderne* (Fermo, 1857), p. 221, n° 668.

(2) P.-Ch. Robert, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, p. 7, qui en faisait connaître une 129e.

(3) *Revue archéologique*, XXXIX, p. 79.

(4) D'après une lettre adressée à l'auteur du présent article par feu le Dr Sichel, celui-ci s'occupait d'un travail général sur la matière en collaboration avec le célèbre épigraphiste Léon Renier, dont MM. Héron et Thédenat citent, en effet, les manuscrits sur la matière (comme ils le font aussi à propos de feu de Longpérier), *Bullet. monum.*, 1885, p. 354. Le travail d'ensemble dont parlent MM. Héron et Thédenat, I, p. 5, était déjà annoncé par l'auteur du présent article dans la *Revue archéologique* de Paris, 1867, p. 75.

nombreux que les anciens nous ont laissés sur les maladies des yeux. Quoique Sichel soit moins habile comme archéologue, voici, entre guillemets, quelques conclusions qu'il formule, et qu'on se borne ici à commenter, en renvoyant en leur lieu la discussion des autres conclusions de l'ouvrage de ce savant :

— « Les médecins oculistes romains étaient le plus souvent des affranchis. »

Cette conclusion se tire en effet de leur surnom servile, très souvent emprunté à la langue grecque et de la comparaison des noms des cachets avec certaines inscriptions sépulcrales, où les médecins et oculistes sont qualifiés *liberti*. Il existe même une pierre sigillaire indiquant cette qualité d'affranchi (1). Il ne faut toutefois pas qu'on tire de là la déduction que la médecine était considérée anciennement comme un art indigne d'un homme libre : Celse, le grand médecin, était un patricien de la gens Cornelia, du temps d'Auguste, de Tibère et de Caligula.

— « Les cachets des médecins oculistes, toujours en pierre tendre, le plus souvent en serpentine, étaient de forme plus ou moins quadrangulaire ; il en est très peu en forme triangulaire ou ronde. »

On connaît une pierre sigillaire de forme hexagone.

Sauf un cachet, signalé en 1869 (2) et qui est indiqué comme étant de bronze, les cachets d'oculiste sont tous en pierre.

---

(1) Klein, n° 116.

(2) *Revue des sociétés savantes des départements*, IX, p. 28.

S'il n'y a pas erreur, l'estampille de bronze était peut-être destinée non à timbrer des collyres secs, mais à sceller des récipients de collyres liquides.

Pourquoi en est-il autrement des sceaux ordinaires?

On a voulu trouver le motif de cette différence dans la rapidité avec laquelle le bronze se détruit (1), comme si le temps avait choisi les cachets d'oculistes pour les dévorer, en épargnant les sceaux des autres individus, sceaux dont on a conservé un grand nombre dans les collections.

On a invoqué également la valeur plus grande du bronze; mais cet excédent de valeur n'était-il pas compensé par la difficulté de se procurer l'espèce de pierre, souvent assez rare, où les oculistes gravaient les inscriptions des collyres?

On a aussi songé à la facilité de gratter et de remplacer les inscriptions sur la pierre; ce qui la faisait, dit-on, préférer au bronze. Mais cet argument est contradictoire avec le précédent : à quoi bon, pour chaque changement de nom ou de collyre, effacer l'inscription dont on ne voulait plus, s'il était si simple de se procurer une pierre nouvelle?

On a encore fait remarquer que nos pharmaciens emploient constamment des mortiers de pierre ou de marbre et évitent avec soin dans leurs manipulations l'usage d'instruments de bronze ou de cuivre; de même, a-t-on dit, les anciens ont voulu écarter des collyres tout contact avec les matrices en bronze qui auraient pu les altérer. Malheureusement, cette explication très ingénieuse de MM. Héron et Thédenat (2) est incompatible avec la recommandation diamétralement opposée que donne Oribase, de se servir de boites en bronze pour y enfermer les bâtonnets de collyre, parce que ceux-ci

---

(1) *Revue archéologique*, XXXIX (1880), p. 178.
(2) P. 201.

ont tout à gagner au contact de ce métal (1). Or, un contact prolongé comme celui d'un récipient a bien autrement d'influence que le fait d'une impression passagère (dans toute la réalité du mot).

Si le choix de la pierre au lieu du bronze ne tient pas tout simplement à une tendance de ce métal à adhérer à la matière plus ou moins agglutinative des collyres (2), mieux vaut avouer, semble-t-il, la difficulté d'expliquer un usage qui peut-être était une pure affaire de mode, d'habitude, ou peut-être de convention arrêtée dans les écoles de médecine.

On vient de parler de la rareté relative des pierres employées pour les cachets d'oculiste.

S'il est rare de rencontrer des estampilles en jade rose (3) comme celle de Vienne (en Dauphiné), la plupart sont signalées comme étant en jaspe, en néphrite, en stéatite (pierre de lard, Speckstein) ou en serpentine, et si parfois on emploie l'ardoise (schiste ardoisier, Schiefer, Chloritschiefer), c'est en la recherchant d'une nuance bleu verdâtre (4) pour obtenir sans doute de la ressemblance avec la serpentine.

---

(1) Βελτιοῦται γὰρ ὑπὸ τοῦ χαλκοῦ τὰ ὀφθαλμικά, II, p. 435 (édit. Daremberg). Voy. aussi Marcellus Empiricus, VIII, 63; col. 271e.

Il arrive quelquefois cependant que les auteurs conseillent l'emploi d'un récipient en verre, en corne, pour enfermer les collyres (Pline, H. N., XXI, 81, et différents passages cités par MM. Héron et Thédenat, I, p. 34, note 2).

(2) On se souviendra que, même pour l'usage ordinaire, les Romains se servaient fréquemment comme sceaux de pierres fines gravées en intaille.

(3) Allmer et de Terrebasse, *Inscriptions antiques* de Vienne, III, p. 67.

(4) « Das bekannte blassblaugrüne Farbung der römische Augenaerzte Stempel, » dit le Dr Keller, dans les *Jahrbücher* de Bonn, LXX, p. 140.

Il est très peu d'exemplaires d'autres nuances : tels sont le grisâtre ou gris noirâtre (Héron et Thédenat, n° xviii; *Revue archéologique*, 1880, XXXIX, p. 180); le vert brunâtre (*Bullet. monum.*, 1883, p. 181), etc., le gris cendré orné de petits points verts (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VI, p. 38).

Même on se demande si un examen comparatif des cachets d'oculiste connus ne réduirait pas à deux seulement les types de la pierre employée : à coup sûr, par exemple, la pierre de Houtain, n'est pas une stéatite, telle au moins que la définit assez plaisamment l'Académie (1) : « Pierre onctueuse d'un grain très fin, *qui se dissout dans l'eau et y fait de l'écume comme du savon.* » L'Académie aura confondu la stéatite avec une autre sorte de magnésie, la terre à foulon, qui elle-même « ne donne pas d'écume comme le savon, dit Brongniart, quoique plusieurs auteurs l'aient avancé. »

La véritable stéatite, d'après le même Brongniart (2), se laisse rayer avec l'ongle, et la seule ressemblance qu'elle ait avec le savon est de se laisser couper au couteau : or, cette dernière particularité manque aux pierres d'oculiste, au moins à celles que l'auteur du présent article a eu occasion de voir et de manier, et c'est à peine si la pierre de Houtain se laisse rayer par l'ongle.

D'un autre côté, l'ardoise a été employée, car M. Habets (3)

---

(1) L'Académie ne nous offre pas plus de ressources quand il s'agit d'expliquer la « roche amphibolique » dont parle, par exemple, la *Revue archéologique, l. cit.* Le *Supplément* du Dictionnaire ne nous apprend pas grand chose en nous disant que l'amphibole est une « substance terreuse qui se présente sous un très grand nombre de modifications diverses. »

(2) A propos de stéatite, qu'il soit permis de citer ici, par digression, un passage intéressant de Brongniart, *Minéralogie*, I, p. 494, où il commet seulement une assez jolie bévue, en faisant de *Lüttich* et de *Liège* deux dénominations géographiques différentes (on se souviendra à ce propos de M. Van der Rit, qui parle de la route d'Eu; en à Néau, comme s'il s'agissait de deux localités distinctes) : « M. Vilcot, artiste de Luettich, pays de Liège, dit Brongniart, a profité de la propriété qu'ont les stéatites de durcir au feu sans se déformer, pour imiter les gravures en pierres fines. Il grave facilement sur la stéatite fraîche les sujets qu'il veut représenter; en la faisant chauffer, il lui fait acquérir une dureté considérable; on le polit ensuite et on peut la colorer avec une dissolution métallique. »

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VI, p. 23.

a reconnu à l'une des cassures du cachet de Heerlen le feuilleté qui caractérise les couches parallèles du schiste.

On serait donc tenté de rapporter à deux espèces de pierre seulement la généralité des cachets d'oculiste : la serpentine et l'ardoise ; c'est dans ces limites — sauf bien entendu de meilleurs renseignements (1) — qu'il y a lieu d'admettre l'emploi de pierres plus ou moins tendres dont parle Sichel.

— « Les tranches de ces pierres forment des inscriptions en lettres gravées à rebours qui leur donnent le caractère de cachets ou d'estampilles. Ces inscriptions indiquent le plus souvent le nom de l'oculiste, la nature du collyre et le mode de son emploi ; elles offrent rarement une seule ou deux seulement de ces indications. »

Dans la pensée du Dr Sichel, l'expression « mode de son emploi, » comprend l'application du remède à une maladie déterminée ; cela manque de précision et il est bon de ne pas confondre le but du traitement : *ad claritatem*, *ad aspritudinem*, avec la manière dont le collyre doit être préparé ou administré : *lene ex ovo*, *acre ex aqua ; e lacte muliebri ; ex emendato pulvere*, *bis* ou *ter punctum* (peut-être même peut-on étendre cela à certains qualificatifs *stactum*, *authemerum*, à instiller, à employer le jour même, etc.) (2).

— « Les expressions de la légende des pierres sigillaires,

---

(1) Il serait bien à désirer qu'un minéralogiste vînt introduire ici un peu de méthode et que certain savant qui visite les collections (il a étudié celle de l'auteur du présent article) pour reconnaître si les hachettes de pierre sont de la serpentine d'Asie ou de l'euphotide des Alpes, voulût bien étendre son étude aux cachets d'oculiste.

(2) L'expression *opobalsamatum* ne serait-elle pas elle-même un mode d'emploi, et n'indiquerait-elle pas parfois qu'on doit, au moment d'en faire usage, laisser instiller de l'*opobalsamum* dans l'œil ?

quant au fond, sont toujours conformes aux usages de l'antiquité médicale et aux données fournies par les auteurs anciens ; quant à la forme, elles subissent plus ou moins l'influence du caprice, du savoir-faire, et même du charlatanisme des oculistes. »

La découverte à Reims de certains cachets d'oculiste avec des bâtonnets de collyres a démontré que les anciens employaient les mêmes médicaments que nous pour les maladies des yeux. On a analysé la matière de ces bâtonnets (1), et cette analyse, faite malheureusement en masse, n'en a pas moins révélé la présence de 60 p. c , soit trois cinquièmes. de matières minérales, réparties de la manière suivante :

Peroxyde de fer . . .	16	parties.
Oxyde de cuivre . . .	4	»
» de plomb . . .	23	»
Carbonate de chaux . .	17	»

Pareil résultat peut être invoqué contre certaine supposition de M. Desjardins (2), qui, voyant le *dialepidos* employé et *ad aspritudinem*, et *ad cicatrices*, et *ad claritatem*, et *ad diatheses*, s'est figuré qu'on laissait la maladie en blanc et qu'on l'ajoutait au gré des clients.

Il est très vrai qu'il y a sur certaines pierres des inscriptions inachevées et qu'il existe une multiplicité étonnante dans la destination des différents collyres ; mais cela se rencontre chez les auteurs eux-mêmes, comme on peut s'en convaincre en lisant Galien : celui-ci indique d'une part différents collyres du même nom, seulement distingués les uns des autres

(1) Il y en avait ensemble un poids de 40 grammes (Grotefend, p. 6).
(2) *Revue archéologique*, 1875, p. 256; Klein, n° 120.

à l'aide de qualificatifs, et appliqués à des maladies variées, et d'autre part des recettes diverses pour la confection d'un même collyre ; il se pourrait donc que le *dialepidos* de tel oculiste agît plus efficacement sur telle maladie que le *dialepidos* de tel autre. Enfin, il semble peu pratique de supposer que la fin des inscriptions, généralement de même facture que le commencement, n'aurait pas été gravée en même temps.

Il est donc préférable, jusqu'à preuve bien certaine du contraire, d'admettre que les nombreuses recettes de collyres qui, d'après Oribase, traînaient pour ainsi dire partout, étaient fidèlement suivies par les oculistes, sauf à eux à y ajouter les ingrédients spéciaux que la pratique leur conseillait (1).

On aperçoit par là combien l'étude des pierres sigillaires et de tout ce qui s'y rattache est de nature à produire même aujourd'hui des résultats utiles pour la médecine et pour l'histoire de celle-ci, indépendamment de l'intérêt plus ou moins théorique seulement qui s'attache en général aux questions archéologiques : Si l'on ne peut partager l'enthousiasme de Klein (2), aux yeux duquel aucune autre espèce d'antiquités ne vaut les cachets d'oculiste, on ne doit pas non plus se laisser aller, — non pas à les dédaigner, ce serait trop dire, — mais à ne leur adresser qu'un coup d'œil distrait, comme le seul que leur accorde l'illustre Momm-

---

(1) « Multa multorumque auctorum collyra, » disait déjà Celse, VI, 6 (2), et il ajoute que les collyres connus peuvent se prêter à de nouvelles combinaisons, parce qu'il est facile de mêler en proportions diverses des substances adoucissantes et légèrement résolutives. Voy. aussi Héron et Thédenat, p. 28.

(2) *Jahrbücher* de Bonn, LV, p. 93.

sen (1) : « Que ceux-là, dit-il, cherchent la signification des inscriptions, qui sont versés dans l'interprétation de ces cachets, » absolument les paroles qu'emploie un de ses confrères (2) à propos de l'inscription de certains dés à jouer, monuments, sans contredit, bien inférieurs en importance aux cachets d'oculiste.

— « Les collyres des anciens étaient des pommades ou onguents qui, à l'état frais, avaient la consistance d'une pâte molle qu'on façonnait en petits pains, comme nos savons ou nos pâtes pectorales. C'est sur l'une des faces de ces bâtonnets en pâte encore molle, que les inscriptions des pierres sigillaires étaient imprimées dans la grande majorité des cas pour leur servir d'étiquette ou d'estampille. »

La confection des bâtonnets de collyre se rendait par l'expression *fingere collyria*, dont se servent notamment Scribonius Largus et Marcellus Empiricus : les ingrédients réduits en poudre par la crémation, la trituration ou tout autre procédé, étaient pétris en pâte à l'aide d'un liquide déterminé : eau de pluie, vin, vinaigre, suc d'une plante, blanc d'œuf, etc. (3). « On met de la gomme aux collyres, disait Oribase (4), pour les raffermir et pour empêcher qu'ils ne se cassent quand ils sont séchés ; car la gomme ne possède

---

(1) *Ephemeris epigraphica*, II, p. 450 ; add. au vol. III, C.I.L, n° 1006.

(2) *Ibid.*, IV, p. 24, à propos d'une de ces tessères (comme on en a trouvé ou recueilli en Belgique) avec ces inscriptions : (NH) | LS | ND | TA | SZ | NG.

(3) *Bullet. monum.*, 1883, p. 351.

(4) Édit. Daremberg, II, p. 435. Voy. aussi CELSE, VI, 6 ; GALIEN (Édit. Kuhn), XII, p. 710.

aucune propriété spécialement utile pour les yeux. » L'amidon était employé aussi à cet usage (1).

— « L'analyse chimique, continue M. Sichel, a confirmé une partie de ce que nous savons déjà sur quelques-uns des ingrédients minéraux des collyres des anciens. Pour avoir une valeur réelle, elle devra, quand l'occasion s'en présentera, être faite non en bloc, sur l'ensemble des bâtonnets ou pains de collyres qu'on trouverait dans une même fouille, mais isolément sur chaque espèce de collyre, c'est-à-dire sur les bâtonnets et leurs fragments triés et classés d'après la teneur des inscriptions qu'ils portent. »

Le vœu exprimé dans ces lignes est relatif à l'analyse en bloc, si malencontreusement effectuée à Reims, à laquelle il a été fait allusion plus haut. On pourrait y ajouter le vœu de voir même, quand l'occasion s'en présentera, analyser séparément différentes pièces d'un même collyre, pour bien constater, s'il est possible, que les médecins oculistes de l'antiquité procédaient scientifiquement et non d'après des règles arbitraires.

On reviendra plus loin sur le charlatanisme de forme qui, indépendamment de la sincérité des remèdes au fond, pourrait bien avoir existé dans l'antiquité : il n'y a là rien d'inconciliable, et nous ne sommes à cet égard ni plus mauvais ni meilleurs que l'antiquité.

---

(1) « Amylum autem quum jam fingendum erit collyrium adjicietur. » (Scribonius Largus, III, 27; Sichel, p. 81.

Celse, VI, 6 (3), après avoir dit, contrairement à ce qu'affirma depuis Oribase : « gummi quamquam alias facultates habeat, » ajoute que la gomme a pour utilité spéciale d'agglutiner les collyres et de les empêcher de s'émietter. Voy. aussi Galien, XII, p. 710.

III.

Les deux inscriptions doubles de la pierre de Houtain nous font connaître deux collyres :

Titi crocodes ad aspritudinem et (ad) *sycosis.*

Titi basilium ad claritatem opobalsamatum.

Analysons ces énonciations, en les examinant en détail.

Titi.

La première particularité qui se signale à l'attention est la dénomination de l'oculiste. Celui-ci se fait connaître exceptionnellement, non par son nom et son surnom (quelquefois l'un d'eux réuni au prénom), mais par ce prénom seul : *Titus*, au génitif.

Il s'agit bien, en effet, du prénom *Titus* et non du *gentilicium Titius*, au génitif : ce dernier nom est très connu sans doute (1) ; mais n'eût-ce pas été engendrer une confusion volontaire que de l'employer sans prénom, dans sa forme ambiguë *Titi* (génitif aussi bien de *Titus* que de *Titius*) ?

C'est la première fois qu'un prénom isolé se présente sur une pierre sigillaire : on doit, en effet, considérer le MARCI NARDIN et MARCI CELIDO de certain cachet d'oculiste (2), comme étant en relation avec les deux autres tranches du même cachet, où le même personnage, portant précisément le prénom de *Marcus*, est spécifié de plus près par son nom et son surnom M(arci) VICELLI HERESTRATI.

---

(1) Voir, par exemple, ALLMER et DE TERREBASSE, *Inscriptions de Vienne*, II, p. 322. HÉRON et THÉDENAT, I, p. 8, citent un sceau de Q. Tittius Balbinus.

(2) GROTEFEND, n° 99. Voy. cependant DE VILLE, *Histoire de la verrerie*, etc., pl. LXXII, à propos de Gaius, du n° XI de HÉRON et THÉDENAT.

Le prénom isolé de notre Titus permet de poser dans de tout autres conditions que les questions analogues formulées jusqu'ici, la demande suivante : la dénomination du cachet de Houtain indique-t-elle l'inventeur ou le débitant du remède?

Déjà, MM. Héron et Thédenat, à propos d'un collyre des Claudii, indiqués sans prénoms ni surnoms, sur un cachet de Nîmes, se demandent si ce n'est pas là une preuve que le remède aurait été «... *inventé* par deux ou plusieurs membres de cette famille des *Claudii*, qui étaient tellement connus qu'on ne prenait pas la peine de les désigner par leurs *cognomina* (1). »

La désignation d'un personnage par prénom, nom, surnom, implique de sa part un désir de se faire connaître et d'entrer en relations avec le public, tandis que s'il s'agit d'un individu d'une grande notoriété, un nom, un surnom, un prénom même peut suffire : trois empereurs du premier siècle, le successeur d'Auguste, puis Caligula, puis le fils de Vespasien, étaient désignés dans tout l'empire par leur seul prénom Tibère, Caius, Titus (2).

Mieux que cela, et l'on ne soutiendra pas que l'argument n'est pas *ad rem* : deux médecins et deux médecins oculistes, sont, pour leurs collyres, désignés par Galien, par leur seul prénom : τὸ νεκτάριον Μάρκου, κολλύριον Γαΐου ὀφθαλμικοῦ (3).

On objectera que sur les pierres sigillaires, les désigna-

---

(1) *Cachets d'oculistes romains*, I, p. 47.

(2) On ne songera certes pas à attribuer les collyres de Houtain-l'Évêque à l'empereur Titus; mais il est à remarquer que ce prince a donné son nom à un remède pour les maladies articulaires (Galien, édit. Kuhn, XIII, p. 360); voy. aussi *Bulletin monumental*, 1883, p. 329.

(3) Galien, *ibid.*, XII, pp. 750 et 771. Cet auteur parle, du reste, d'autres médecins, en les désignant seulement par leur prénom : Lucius, Quintus, etc.

tions de remèdes célèbres sont reconnaissables par l'emploi du nom de l'inventeur, pris adjectivement : les collyres de Paccius, de Terentius, oculistes cités par Gallien, sont appelés sur les cachets *Paccianum*, *Terentianum*, etc., et, dès lors, il faudrait attribuer les noms au génitif *C. Cl. Primi*, *Pompeiani* (1), etc., aux débitants de ces remèdes.

L'argument n'est pas sans réplique, car on pourrait très bien considérer C. Cl. Primus, Pompeianus, etc., comme des inventeurs de perfectionnements aux collyres de Paccius et de Terentius : ainsi, en rectifiant certaine inscription (peu compréhensible sans cette correction), et en lisant *Proclianum Procliani* (2), on pourrait voir, de la part de l'inventeur, l'intention de spécifier qu'il s'agit bien de son propre remède, non perfectionné par d'autres.

Quant à la circonstance qu'un nom est employé au génitif, elle peut être considérée comme bien indifférente; car Galien, parlant de Paccius, dit aussi bien : *sphragis Paccii*, *collyrium*, ou *enstacton*, ou *Asclepiadeum Paccii* (3), que *crocodes Paccianum* (4); d'ailleurs il est des collyres où les noms sont au nominatif en *us* (5).

On peut ajouter qu'un grand nombre des noms révélés par les pierres sigillaires correspondent à ceux de médecins et d'oculistes cités par les auteurs ou connus par les inscriptions, tels que : Alexander, Apollinaris, Chariton, Claudius,

---

(1) Grotefend, nos 24, 74, etc.

(2) Klein, n° 122.

(3) Galien (édit. Kuhn), XII, pp. 751, 760, 772, 783. MM. Héron et Thédenat citent le *collyrium Nilium* d'Oribase, appelé *collyrium Nili* par Paul Éginète (*Bullet. monum.*, 1883, p. 341).

(4) Galien, *l. cit.*, p. 715.

(5) Klein, n° 114; Héron et Thédenat, n° xxiv (*Bullet. monum.*, 1883, p. 322).

Cosmos, Dionysodorus, Entimus, Euelpistus, Florus, Heracles?, Latinus, Livius, Philomenus, Proclus, Severianus, Theophiles, etc.

Enfin, à moins de considérer les fournisseurs de collyres comme une sorte de forains allant débiter au loin leur marchandise, il serait difficile d'expliquer la diffusion des pierres sigillaires par toute notre partie de l'Europe, en deçà des Alpes, autrement que par la notoriété attachée au nom des inventeurs : des cachets de Q. Carminius Quintilianus ont été découverts à Gotha, à Mayence et en Normandie ; de Q. Pompeius Graecinus, à Dalheim (Luxembourg) et à Ratisbonne; de Ferox, à Lyon et à Reims; de Marcellinus, à Amiens, à Reims et dans l'Eure (1).

Pour attribuer les noms des cachets aux débitants des collyres, on a montré certains cachets portant plusieurs noms, deux, trois et même quatre, sur les différentes tranches; parfois même deux noms sur la même tranche.

Mais il semble que la présence simultanée de plusieurs noms peut être considérée au contraire comme l'une des meilleures preuves de la nécessité d'attribuer chaque collyre à un inventeur distinct : est-il admissible que trois, que quatre débitants, par exemple, Paternianus, Severianus, Melanfans et Divixteus (2), se fussent associés pour employer un seul cachet, comme si la pierre, fût-elle en jade ou en serpentine, était chose si rare qu'on se mit à tant de personnes que cela pour en posséder une !...

MM. Héron et Thédenat sont frappés de l'uniformité des

---

(1) Héron et Thédenat, p. 156.

(2) N° XXIV, de MM. Héron et Thédenat.

types des inscriptions de certains cachets portant un nom différent par tranche : ils se refusent, avec raison, à admettre même une transmission du cachet d'un de ces oculistes à un autre (1), et ils ne supposent l'existence d'une association que lorsque deux noms d'oculistes sont sur la même tranche : mais pourquoi une association n'aurait-elle pas existé aussi entre les inventeurs d'un même collyre, les Claudii (N et N), les mêmes (Fidus et Isidorus), C. et J. Atticius Latinus, Titus Livius et Marcus Catulus (2)? Les deux noms ne peuvent-ils pas, dans certains cas, indiquer aussi l'auteur de l'invention et celui d'un perfectionnement, tout aussi bien, par exemple, que la formule *Pompeiani Paccianum?*

Remarquons même ici que certaine pierre (3) porte les trois inscriptions :

T. IVLI ET MAR | CI. CATVLI. ATR
T. MARTI SERVANDI
APOLLINARI

Il y aurait contradiction à voir sur la première tranche une association de débitants et sur les deux autres des noms d'inventeurs.....

Mais tout ce qui précède doit être considéré comme un simple plaidoyer en faveur de Titus, considéré comme auteur et non comme débitant d'un *crocodes* et d'un *basilium*. La cause n'est pas en état de subir un jugement définitif, et la question doit être considérée comme *adhuc sub judice*.

---

(1) *Bullet. monum.*, 1883, p 340; voy. cependant ce que les mêmes auteurs en disent, *ibid.*, p. 182, et 1882, p. 665.

(2) Grotefend, nos 6, 17, 19, 63.

(3) Voy. *ibid.*, no 63 cité.

Crocodes.

Il n'y a pas bien longtemps qu'on a abandonné, après l'avoir reprise (1), l'attribution du CROCOD de certaines pierres au crocodyle ; on se fondait sur ce que les auteurs anciens, notamment Paul Éginète et Pline, appellent du nom de *crocomagma* ou *diacroca*, les remèdes tirés du crocus ou safran. Mais on ne tarda pas à découvrir des pierres sigillaires où le nom *crocodes* est inscrit en toutes lettres, comme il l'est aussi notamment en plusieurs passages de Galien (2).

On a dit (3), et non sans raison, que la médication des oculistes anciens était une médication efficace, peu différente de celle qui est encore usitée ; que la plupart des collyres préparés par les oculistes romains contenaient des médicaments sérieux : aux ophtalmies aiguës et récentes, on appliquait presque exclusivement les topiques astringents; aux ophtalmies chroniques, aux suppurations, on opposait des balsamiques, abandonnés depuis et remis récemment en honneur, à titre de désinfectants, à la suite des découvertes de M. Pasteur.

« Les granulations invétérées, ajoute-t-on, étaient combattues, comme aujourd'hui, par des sels de cuivre et de zinc... »

---

(1) Le dernier partisan de cette hypothèse est REVER, dans son *Mémoire sur les ruines de Lillebonne*, *Suppl.* p. 53; ç'avait été précédemment l'opinion de MURATORI et de FALCONNET.

(2) FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, p. 22, s'était fondé sur une traduction latine de GALIEN, pour interpréter CROC par *croceum* et en repoussant *crocodes* qui se trouve pourtant dans le texte grec.

(3) Rapport de M. Gaston PÂRIS à l'Institut, sur le travail couronné de MM. HÉRON et THÉDENAT (*Bullet. monum.*, 1882, p. 780).

Cette dernière observation est très fondée et se prouve par l'inscription même de notre cachet.

En effet, Galien nous dit, de la manière la plus formelle, que le collyre *crocodes*, indépendamment du crocus, un de ses éléments, se constituait d'un mélange avec des parties métalliques ; « ce pourquoi, ajoute-t-il, le *crocodes* est favorable à l'extirpation des *aspritudines* (1). » On reviendra ci-après sur ce point.

Il n'est donc pas besoin de recourir à l'hypothèse que le safran du collyre *crocodes* serait du safran métallique, dit de Mars (ou sous-carbonate de fer), à l'effet de combattre, à l'aide d'éléments minéraux, les granulations dont il va être parlé.

Ad aspritudinem.

Le comte de Caylus (2) définissait assez péniblement l'*aspritudo* (ou les *aspritudines*) : sécheresse de l'intérieur des paupières, par l'obstruction des glandes qui tapissent cet intérieur, et qui doivent fournir l'humeur destinée à lubréfier le globe de l'œil et à faciliter par là le mouvement.

Un nom suffisait à cet effet chez les Grecs ; c'était celui de *trachomes*, que les modernes ont repris et qui signifie granulations palpébrales.

D'après le docteur Sichel, les Romains auraient même été, à cet égard, plus riches que les Grecs ; car il considère

---

(1) XII, p. 715 (édit. Kuhn) : « Paccianum ex vino crocodes, habet autem plurimum in se crocum, unde crocodes appellatur ; habet etiam ex repurgantibus metallicis aliqua, quapropter aspritudines extirpat... »

(2) *Recueil d'antiquités*, IX, p. 230.

comme synonymes les expressions *aspritudo* et *scabrities*. Cela semble cependant difficile à admettre, parce que les mêmes cachets portent à la fois la désignation de deux collyres différents du même oculiste, et pour l'*aspritudo* et pour la *scabrities* (1).

De plus, sauf très peu de collyres communs à l'*aspritudo* et à la *scabrities* : *stactum*, *crocodes dialepidos* (2), ces deux états ont des remèdes spéciaux : la *scabrities* était combattue par le *chelidonium*, le *diapsoricum* et l'*isochrysum*, tandis qu'on appliquait à l'*aspritudo* les collyres *anicetum*, *coenon*, *dialepidos*, *diamisyos*, *diazmyrnes*, *evodes* (simple ou *opobalsamatum*), *haematinum*, *Paccianum* (3).

Mais le principal remède contre l'*aspritudo* reste toujours le *crocodes*, comme sur l'estampille de Houtain : il est désigné, soit sans autre dénomination, soit accompagné des qualificatifs : *dialepidos*, *sarcofagum*, *Terentianum* (4).

Ad sycosis.

C'est la toute première fois que la *sycosis* se révèle sur un cachet d'oculiste.

Nous avons vu apparaître ci-dessus la maladie oculaire dite *scabrities* : c'était là un mal non spécial aux yeux, mais

---

(1) Grotefend, nos 21, 57, 65.

(2) Id., nos 14, 21, 57, 91 ; Héron et Thédenat, p. 77.

(3) Voy. Grotefend, nos 11, 21, 55, 57, 65, 88 ; Klein, no 113 ; *Bull. monum.*, 1882, p. 687 ; Sichel, pp. 107 et 277.

(4) Grotefend, nos 11, 14, 37, 51, 57, 60, 65, 85, 91 ; voy. le cachet d'*Isadelfus*, communiqué par l'auteur du présent article à la *Revue archéologique* de Paris, 1867, p. 65.

pouvant attaquer différentes parties du corps humain : les ongles, les artères, la langue, la face, le gosier, etc. (1).

Il en était de même de la *sycosis*, maladie qui doit sa dénomination au nom grec de la figue, parce que les excroissances qu'elle produit sur certaines parties du corps ont une grande ressemblance avec ce fruit (2).

« Est etiam uleus, dit Celse (3), quod a fici similitudine *sycosis* à Graecis nominatur, quia caro in eo excrescit. »

Celse traite de cette maladie en général, et parmi les remèdes qu'il indique, se trouve un *emplastrum tetrapharmacum*, dont le nom reviendra ci-après.

Il n'y a entre l'*aspritudo* et la *sycosis* d'autre différence que du moins au plus.

Paul Éginète classe, en effet, la σύκωσις entre le τράχωμα (équivalent de l'*aspritudo*), et la τύλωσις, et il définit ces trois états de la manière suivante : *trachoma*, les granulations internes de la paupière ; *sycosis*, les granulations plus grandes et en quelque sorte incisées ; enfin *tylosis*, les granulations invétérées et revêtues de callosités (4).

C'est la distinction qu'établit aussi Galien, notamment dans le passage suivant très caractéristique : ... τραχωμάτων οὐ μόνον τῶν μικρῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν μεγάλων, ἃ προσαγορεύουσι συκώσεις (5).

Galien vante, pour l'*aspritudo* et la *sycosis*, le collyre *isochry-*

---

(1) MM. Héron et Théoenat ont recueilli à ce sujet plusieurs passages de Pline.

(2) Voir l'épigramme de Martial, I, 66, contre les figues de Caecilianus.

(3) *Medicina*, VI, 3.

(4) Voy. aussi Aetius, *Tetrabiblos* II, sermo III, cxliii, col. 319.

(5) Édit. Kuhn, XII, p. 716 ; voy., *ibid.*, 242. Ce passage fait immédiatement suite à celui où il est parlé du collyre *crocodes Paccianum*, et qui a été cité ci-dessus.

sum que nous avons vu apparaître ci-dessus pour les *scabritiae:* ce rapprochement indique de plus près la relation existant entre ces différents états, et il n'est pas impossible que les *scabritiae* ne soient plutôt la *sycosis* que l'*aspritudo*, puisqu'il serait peu logique d'assimiler, sans double emploi, deux maladies dénommées sur des tranches différentes d'une même pierre. De même, en français, *scabreux* est plus que *âpre.*

Scribonius Largus (1) donne la recette du collyre contre la *sycosis* des yeux (veterrima aspritudo et excrescens carnis); la formule contient, outre le crocus ou safran, de la myrrhe, de l'encens et aussi des parties métalliques : misy, chalcitis, etc.; or, d'après ce que nous apprennent les anciens, le misy est un oxyde de chalcitis (*ut aerugo super aes*) et la chalcitis n'est autre que le minerai de cuivre (2).

Il est donc probable qu'il entrait de l'oxyde de cuivre même dans le collyre *crocodes*, et que le *crocodes* n'était qu'une variété du collyre métallique *diamisyos*, également employé *ad aspritudinem* (3). Il existait d'ailleurs un collyre portant les deux noms réunis : *crocodes diamisyos* (4).

Galien, d'ailleurs, outre les éléments métalliques signalés par lui dans le collyre *crocodes Paccianum*, présente d'autres formules de *crocodes* (ceux de Philoxène, de Capiton et d'Antigone), et d'autres remèdes contre les granulations simples ou compliquées : on y rencontre toujours comme élé-

---

(1) N° XXXVII, p. 4, de l'édition de Ruellius. Voy. aussi ORIBASE (édit. Daremberg), V, p. 879.

(2) PLIN., *H. N.*, XXXIV, 29 : « Chalcitin vocant lapidem, ex quo et ipso aes coquitur. »

(3) GROTEFEND, n°s 62, 98.

(4) ID., n°s 44 et 57.

ments la cadmia, la chalcitis, le misy, la spodos cypria, etc. (1).

Sichel avait cru pouvoir attribuer à une erreur du lapicide l'inscription *ad diathesis*, qu'il croyait une faute, au lieu de *diatheses*. C'est bien à tort : l'accusatif pluriel *diathesis*, contraction de *diatheseis*, était parfaitement admis, et l'on en voit plusieurs exemples sur les pierres sigillaires :

CROCOD. DIAMISVS (2)
APOLOCROCODES (3) } AD DIATHESIS
DIAMYSVS (4)

Aussi Klein (5) n'hésite-t-il pas à lire *ad diathesi(s)* sur la pierre déjà citée d'Isadelfus, au lieu de *ad diathesi(m)*.

L'orthographe AD SYCOSIS de la pierre de Houtain est donc irréprochable.

Basilium.

Pour expliquer l'expression *basilium*, on laisse naturellement de côté le *basilium* de certaine inscription romaine, tout à fait étrangère à l'art médical (6).

Le *basilium* est indiqué déjà sur une pierre sigillaire de Bavay (7) où il est présenté comme remède *ad cicatrices* (ou *ad chemosin?*).

Basilium vient-il simplement de βασιλεύς, roi? S'agit-il, alors, d'une de ces épithètes emphatiques en usage de tous

---

(1) GALIEN, édit. Kuhn, XII, pp. 751, 755, 773, 776, etc.
(2) GROTEFEND, n° 57.
(3) ID., n° 96; C. I. L., VII, 1319.
(4) HÉRON et THÉDENAT, p. 154.
(5) *Jahrb.* de Bonn, LV, p. 113.
(6) ORELLI, 2510 : ORNAMENTA IN BASILIO VINO ET MARGARITA.
(7) Voy. ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVI, p. 102; GROTEFEND, n° 46; HÉRON et THÉDENAT, p. 59.

les temps pour vanter l'efficacité des produits pharmaceutiques offerts au public? Les anciens ne se faisaient pas faute d'appeler leurs remèdes de noms pompeux, comme l'ambroisie, le palladium, l'étoile invincible, l'inestimable, le nonpareil, la force sainte, le miraculeux, le céleste, le semblable à l'or, le semblable aux dieux, tout comme nous disons nous-même la « pierre divine, » etc. (1).

On peut faire remarquer, à l'appui de cette interprétation, que sur la pierre de Bavay, qui n'a que deux inscriptions, le *basilium* se présente à côté d'un *palladium*, l'une de ces dénominations considérées comme pompeuses.

Basilium, dans ce sens, serait le synonyme de *regium*, royal, expression qui désigne un *crocodes* (comme la pierre de Houtain en porte un à ses tranches 1 et 2) sur une pierre sigillaire récemment découverte à Ratisbonne : L. M. MEMORIALIS CROCODES REGIVM T(er) P(unctum) ET... (2).

Cependant il est possible aussi qu'il s'agisse de remèdes ou collyres désignés par les anciens sous le nom de *basilicum* ou *basilidium*.

Un premier rapprochement est suggéré par le remède *tetrapharmacum* dont il a été parlé ci-dessus à propos de la sycosis.

---

(1) Voy. SICHEL, p. 41. — Ne lisons-nous pas, tous les jours, dans les feuilles publiques, cette annonce d'un COLLYRE D'OR du docteur X.... pour « la guérison » des yeux et des paupières, préservatif unique et sûr pour l'affaiblissement de » la vue; remède par excellence contre les inflammations des yeux, des paupières » et des voies lacrymales; conservant la vue; rendant la force aux yeux fatigués » ou affaiblis par l'âge, au travail excessif ou par une maladie antérieure....» Assurément, les anciens n'auraient rien à nous apprendre sur ce point.

(2) *Ephemeris epigraphica*, II, p. 450, n° 1006; *Bullet. monum.*, 1885, p. 175.

Alexandre de Tralles (1) dit de la manière la plus formelle que le *tetrapharmacum* était aussi appelé par plusieurs du nom de *basilicum*. Ce remède était composé, par égales parties, de cire, de poix, de résine et de suif (2); c'est le nombre de ces *quatre* ingrédients qui avait donné lieu au nom de *tetrapharmacum*, et ce nombre *quatre* jouait un rôle dans la pharmacie, même oculaire, de l'antiquité, puisqu'on y employait un collyre *diatessarum* (3) (même racine que pour le *tetrapharmacum*) et un collyre *harma*, ou « quadrige » dont *quatre* éléments constituaient les *quatre* chevaux (4)...

On rencontre au surplus chez Celse (5), spécialement pour les maladies des yeux, un collyre *basilicum* d'Euelpides pour toutes les affections des yeux résistant aux simples lénitifs, et chez Galien, un collyre liquide du nom de *basilis*, un *Indicum basilicum* et un *basilidium psoricum* (6).

---

(1) Τῆς τετραφαρμάκου ἥν τινες καὶ βασιλικὸν καλοῦσι (III, p. 175).

(2) Il y avait encore un *tetrapharmacum* appelé *mysterium*, et composé de gentiane, d'aristoloche, de baies de laurier et de myrrhe.

(3) L. TEREN(tii) PATERNI | DIATESSERI(VM). Voy. à ce sujet HÉRON et THÉDENAT, p. 177; GROTEFEND, n° 92.

Il est curieux de voir un remède de ce même nom, la thériaque *dyatessaron* (diatessarum) être en usage pour ainsi dire à la dernière année du moyen âge à Anvers, où cette médecine fut, en 1499, l'objet d'un règlement de police locale (GÉNARD, *Bulletin des archives d'Anvers*, I, p. 128).

(4) HÉRON et THÉDENAT, p. 178.

(5) CELSE, VI, 6 (31). M. HABETS, *Over heelkundige instrumenten*, fait remarquer que la nouvelle édition de FORCELLINI assimile à ce *basilicum* le *basilium* de de la pierre de Bavay.

(6) GALIEN (édit. Kuhn), XII, pp. 738, 782, 788.

Tout cela indépendamment de la relation que le collyre *basilium* peut avoir avec la plante *ocymum*, qui, d'après HÉSYCHIUS, SUIDAS et autres, s'appelait aussi *basilicum*.

Opobalsamatum.

Opobalsamum est le suc du baumier de Judée, au sujet duquel MM. Héron de Villefosse et Thédenat entrent en beaucoup de détails très intéressants (1).

Il en résulte notamment que le véritable *opobalsamum* était si rare et si cher qu'au lieu du suc des premières incisions de l'écorce du baumier, on se contentait du *xylobalsamum*, produit subalterne tiré des sarments émondés de l'arbre.

Quoiqu'il y ait des exemples de l'adjonction du substantif *opobalsamum* au nom du collyre (2), il y a lieu de lire l'adjectif *opobalsamatum*, comme dans plusieurs inscriptions de cachets d'oculistes (3), d'autant plus que, sous cette forme même d'*opobalsamatum*, on trouve, comme ici, le qualificatif reporté à la fin de la phrase après le nom de la maladie : STACTVM AD CALIGINES OPOBALSAMATVM (4).

Ad claritatem.

Claritas, quelquefois *claritudo* (5), est l'état de santé de l'œil qui n'est obscurci par aucun brouillard, par aucun nuage ; par exception, le collyre indique non pas le mal à détruire, mais le bien à faire renaître.

---

(1) Pp. 141 à 151; voy. aussi SICHEL, p. 117.

(2) CROCODES DIOPOBLSAMV (HÉRON et THÉDENAT, p. 140).

(3) GROTEFEND, n° 34 : OPOBALSAMA ; n° 47 : OPOBALSAMATV ; n° 48 : OPOBALSAMAT ; n° 70 : OPOBALSAMATVM. Voy. aussi *Corpus inscriptionum latinarum*, VII, n° 1310.

(4) SICHEL, n° 48 ; GROTEFEND, n° 97 (Cfr. n° 55). Voy. HÉRON et THÉDENAT, I, p. 152, note 2. Voy. l'hypothèse exprimée ci-dessus, p. 313, note 2, et qu'autorise peut-être cette place du qualificatif.

(5) KLEIN, n° 113, p. 102.

Les Romains désignaient en effet par la préposition *ad* (1) aussi bien la maladie combattue que la guérison désirée ; de même, par latinisme, nous disons très correctement : remède pour la fièvre, aussi bien que remède pour la guérison de la fièvre ; *pour* la fièvre équivaut donc à *contre* la fièvre. On dit encore : « avoir de la haine *pour* quelqu'un. »

Caligo signifie les brouillards, les troubles, l'obscurcissement de la vue ; c'est donc précisément le contraire de *claritas*.

De là la conclusion qu'un remède *ad caliginem*, tout en étant le contraire, en apparence, du remède *ad claritatem*, en est une sorte de synonyme.

Cependant la synonymie ne va pas jusqu'à l'identité : la *caligo* et la *claritas* sont non seulement désignées sur les mêmes cachets (2) — tout comme les *aspritudines* et les *scabritiae* (voir ci-dessus) — mais il y a mieux ; car certains remèdes sont présentés comme opérant à la fois *ad claritatem* et *ad caliginem*, et le sont, non pas une fois, mais trois fois sur la même pierre (3) :

C . DEDEMONIS . AMBROS | IVM . AD . KALIGINEM . ET . CL(aritatem)

C . DEDEMONIS . MELINVM | AD . CLARITATEM . ET . CALIGI(nem)

C . DEDEMONIS . MELINV | M . AD . CLARITATEM . ET . KA(liginem)

---

(1) Voy. Sichel, pp. 47 et 86 ; ce n'est pas cependant que les auteurs anciens et les cachets d'oculistes ne nous donnent pas d'exemple d'emploi de *pro* et de *contra*. Pline, notamment, H. N., XXI, 81 ; XXV, 85, etc., parle de remèdes « *contra* suffusiones, *contra* caligines oculorum ; » une pierre sigillaire porte PCLOC, ce qui est interprété par Sichel (p. 75) : « *pro* claritate oculorum, » comme il explique (p. 51) : DIASM C. CIC, par diazmyrnes *contra* cicatrices »

(2) COENON AD K(a)LIGI(nem) et STACTVM AD CLARITATEM, sur le n° 94 de Sichel ; voy. aussi Grotefend, n° 15.

(3) Grotefend, n° 26.

Le docteur Sichel semble établir une distinction entre la *caligo* et la non-*claritas;* le premier de ces noms désignerait spécialement l'amblyopie ou faiblesse de la vision; c'est là une question scientifique qui excède les limites du présent travail.

Toujours est-il qu'indépendamment de l'*ambrosium* et du *melinum*, indiqués comme remèdes *ad caliginem* ET *ad claritatem*, on rencontre certains collyres de même nom, appliqués tantôt à l'une, tantôt à l'autre, comme le *chelidonium*, le *coenon*, le *diapsoricum*, le *stactum opobalsamatum* (1).

Sont indiqués spécialement *ad claritatem* : les collyres *chloron*, *chrysomelinum*, *aegyptiacum*, *opobalsamatum*, *diacinnabareos*, *dialepidos*, *flogium*, *isochrysum*, *thalasseros* (2); il existe aussi des collyres, mais non qualifiés, appliqués spécialement *ad caliginem* (3).

IV.

La pierre sigillaire de Houtain-l'Évêque peut-elle nous fournir quelques renseignements historiques, par ses inscriptions, par leur contenu, leur forme, par les circonstances où ont été faites des découvertes similaires, etc.?

Par elle-même, la pierre ne nous apprend rien : ce serait une erreur de tirer argument de l'emploi du qualificatif *basilium*, pris comme synonyme de royal; en effet, dès la

---

(1) GROTEFEND, nos 2, 13, 20, 32, 54, 91 (*ad claritatem*). *Ibid.*, nos 13, 21, 22, 27, 48, 80, 88, 97 (*ad caliginem*).

D'après PLINE, H. N., 47, 1, l'*opobalsamum* « oculorum plurimum confert, caliginem discutit. »

(2) GROTEFEND, nos 13, 18, 41, 44, 53, 58, 62, 70, 72, 93.

(3) ID., nos 65, 104.

république, certains lieux de réunion étaient désignés sous le nom de basiliques : la basilique Porcia, notamment, fut érigée environ 200 ans avant l'ère chrétienne.

Titi, génitif de *Titus* prénom, voire même de *Titius* (*nomen gentile*), ne nous dit rien non plus, et nous ignorons tout des antiquités romaines qui auraient été trouvées précédemment à Houtain-l'Évêque.

C'est donc ailleurs qu'il faut s'adresser.

D'abord les savants s'étaient épris d'une méthode particulière : il s'agissait de réunir tous les noms d'oculistes gravés sur les pierres sigillaires et de rechercher quels noms de famille dominaient. Ainsi on était parvenu à démontrer, par la surabondance de tel ou tel *nomen gentile* du Ier siècle ou du commencement du IIe : *Julius*, *Claudius*, *Flavius*, etc., que le plus grand nombre de pierres sigillaires dataient du temps des douze Césars.

Cette méthode puérile, adoptée puis répudiée par Grotefend (1), a été le plus sérieusement du monde reprise par

---

(1) Grotefend, p. 4, expose, en effet, qu'ayant trouvé aussi une pierre avec le *nomen gentile* Valerius, qui, d'après lui, doit se rapporter à l'époque de Dioclétien, il est obligé d'abandonner sa thèse relative aux Julius, Claudius, Sulpicius, Vitellius, etc., du commencement de l'Empire.

M. Roulez va même jusqu'à reprocher à M. Habets de n'avoir pas recherché le patron de L. Junius Macrinus des environs de Maestricht parmi les Junius de Rome au Ier siècle, dont il étale complaisamment la liste : L. Junius Silanus, sous Claude; un autre L. Junius Silanus, sous Néron; un L. Junius Rusticus, sous Domitien, en ajoutant même que ce dernier, « citoyen considérable, historien et philosophe, fut mis à mort pour avoir fait l'éloge de deux hommes vertueux, Helvidius Priscus et Paetus Thrasea... »

M. Habets n'aurait eu qu'un mot à répondre à cela, en empruntant la phrase suivante à son critique : « Je ne dirai rien de cette explication, sinon qu'elle est absolument inutile. » En effet, il est plus que probable que L. Junius Macrinus du cachet de Heerlen ne vivait ni sous Claude, ni sous Néron, ni sous Domitien.

M. Roulez dans la *Revue archéologique* (1), comme s'il n'y avait pas eu des *Julius*, des *Claudius*, des *Flavius* à toutes les époques de l'empire.

De plus, M. Roulez avait omis de se rappeler qu'avec la décadence, on avait vu recommencer de plus belle les premières séries impériales : des *Julius*, par Maximin, Maxime, les deux Philippe, Crispin, Constantin II, Constant, Constance II; des *Claudius*, par Pupien, Claude le Gothique, Tacite, Julien; des *Flavius*, en commençant à Constance Chlore et en continuant presque sans désemparer jusqu'à la division de l'empire sous Arcadius et Honorius...

Ce n'est donc pas par les noms des familles auxquels avaient appartenu les affranchis, exerçant la profession de médecins oculistes, qu'il est possible de déterminer l'époque où ceux-ci vivaient.

Une situation historique s'oppose d'ailleurs à l'attribution au Ier siècle et au commencement du IIe de toutes les pierres d'oculiste : à cette époque, la province romaine au nord des Alpes était encore à l'état d'organisation, et ce n'est guère qu'à une période avancée du second siècle, sous Antonin-Pie et Marc-Aurèle, qu'on peut considérer la conquête romaine comme assez établie pour avoir pu amener le raffinement des détails, dont témoigne la présence, dans un grand nombre de localités, de médecins oculistes semblant s'être entendus à l'effet de choisir un type commun pour leurs inscriptions, de donner à leurs cachets des formes analogues et d'adopter même un genre spécial de pierre pour y graver leurs collyres.

Galien, en nous décrivant un *crocodes* de l'oculiste Anti-

---

(1) Nouv. série, XVII, année 1867, p. 181.

gone, collyre appelé *leontarium* (1), « parce que l'image » d'un lion y était imprimée, » nous met à même de dater d'avant le règne de Marc-Aurèle — époque où vivait le célèbre médecin — l'introduction de l'usage des sceaux d'oculistes. Aucune trace historique n'autorise jusqu'ici à remonter au delà.

Voilà pour les débuts.

Pour la suite de la période où l'on a fait emploi de pierres sigillaires, on se rappellera que telle pierre sigillaire portait une inscription consulaire de l'année 205 (2), que telles autres ont été découvertes avec des monnaies de Philippe (240 à 243) ou de Gallien (253 à 268), telles encore avec des monnaies de Maximien-Hercule (286 à 310) ou de Constance (337 à 350); enfin que la sépulture où a été trouvée la 154e pierre, la dernière qui ait été signalée, a été reconnue pour être du IVe siècle (3).

Sichel (4) avait donc un sentiment très exact de la réalité, lorsque, connaissant à peine quelques-uns des faits qui viennent d'être signalés, il estimait que les pierres sigillaires d'oculistes romains qu'on rencontre au nord des Alpes datent de la période comprise entre le IIe siècle et le IVe.

C'est l'époque à laquelle la pierre sigillaire de Houtain-l'Évêque peut être rapportée, d'après la forme des caractères

---

(1) Édit. Kuhn, XII, p. 773.

(2) IIII KAL . MART . IMP ANTONINO AVG II ET GETA CAES . COSS (Héron et Thédenat, p. 107, note 9).

(3) Sichel, pp. 6 et 100; *Revue archéologique*, XXXIV (1880), p. 181; Héron et Thédenat, p. 5; *Bullet. monum.*, 1882, p. 663; Robert, *Mélanges d'archéologie*, p. 12.

(4) P. 119; seulement on ne doit pas s'arrêter au commencement du IVe siècle. MM. Héron et Thédenat, p. 101, parlent d' « époque assez basse ».

de l'inscription : ces caractères sont encore d'un très bon style, qui rappelle le temps des premiers Antonins ; mais il semble que déjà l'on tend vers l'époque de Sévère par la surabondance des monogrammes (1), où l'on voit accolées parfois, signe de décadence, des lettres de mots différents : la fin d'un mot réunie au commencement du mot suivant.

Il est vrai que la pierre est de très petites dimensions et qu'on devait y épargner l'espace ; mais sur 22 mots, nous trouvons presque autant de monogrammes : (OC°), (NE), (ET), (AD), (as), (IB), (LI), (DC), (AM), (IT), (As), (ILI), (VMAd), (AR), (°B) (dont plusieurs répétés).

Parmi ceux-là, les monogrammes non normaux sont ceux qui réunissent les mots TIT(IB)ASILIVM, A(DC)LARITATEM, BASILI(VMAD).

On propose ici de considérer la pierre de Houtain comme appartenant à la première partie du IIIe siècle, et on soumet cette opinion à l'avis des savants compétents.

On ajouterait bien ici un autre élément d'étude, tel que la forme de la lettre Y, qui se rencontre sur plusieurs cachets avec les deux branches recourbées comme sur l'exemplaire de Houtain ; mais comment reconnaître s'il s'agit de cette forme dans la description bizarre et vraisemblablement inexacte de Sichel (2), qui parle d'un « Y plus grand que les autres lettres, ayant deux branches allongées, *l'une concave à gauche, l'autre convexe à droite*?. »

---

(1) M. ROULEZ aurait dû remarquer que sur plusieurs des cachets aux noms de *Julius*, de *Claudius*, etc., comme les nos 17 et 45 de GROTEFEND, les monogrammes abondent, ce que ce dernier, p. 35, s'était objecté à lui-même, comme s'opposant à une attribution au Haut-Empire.

(2) Pp. 49, 68, 74, 87.

Mais une autre question : l'oculiste qui se servait de cette pierre pour estampiller ses collyres, appartenait-il à l'ordre civil ou à l'ordre militaire?

Sichel (1) (en cela suivi par M. l'abbé Habets (2), à qui l'on doit la conservation de la pierre de Houtain-l'Evêque) soutient que « les médecins oculistes habitaient d'ordinaire les stations militaires romaines de la Germanie, de la Gaule, du Belgium (3) et de la Bretagne, stations près desquelles ont été rencontrées dans les fouilles les cachets d'oculistes jusqu'ici connus, dont pas un n'a été trouvé jusqu'ici en Italie. »

Ce dernier point semble certain : plusieurs auteurs, et notamment MM. Héron de Villefosse et Thédenat (4), ont soumis à une critique très serrée les quelques indications contraires que l'on rencontre, et il paraît bien établi qu'au delà des Alpes, les médecins oculistes ne faisaient point usage de cachets pour estampiller leurs produits (sinon peut-être d'une figure d'animal, comme l'a fait l'Antigone cité par Galien).

Parmi les circonstances sur lesquelles s'appuie M. Habets pour rattacher les oculistes au service militaire, il cite l'emplacement de Heerlen, où a été trouvée la pierre sigillaire

---

(1) P. 19 et 116. Avant Sichel, cette thèse avait été soutenue par Tôchon d'Anneci.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VI, p. 42, et *Over heelkundige instrumenten*, p. 145.

(3) Sichel ignorait les découvertes de Fontaine-Valmont et Heerlen, à plus forte raison celle de Houtain-l'Évêque : s'il les eût connues, il n'eût pas restreint son énumération des trouvailles aux environs d'Amiens, d'Arras, Beauvais, etc , qui constituent le *Belgium* de César.

(4) P. 83.

de L. Junius Macrinus, au croisement de deux chaussées romaines d'Aix-la-Chapelle à Tudderen et de Tongres à Cologne. Il invoque en outre la quantité exceptionnelle de monnaies romaines, tant du Haut que du Bas-Empire, que recèle le sol de cette localité, et il ajoute : « Ce fait nous semble appuyer l'hypothèse d'un établissement militaire ; c'étaient les soldats surtout qui apportaient la petite monnaie dans le pays et l'y perdaient de même... Cela expliquerait pourquoi le sol de Heerlen, qui a été occupé par les Romains jusqu'au temps de Constant II (335 à 350), recèle tant de monnaies romaines en cuivre. »

Duchalais avait déjà combattu pareille thèse (1), et M. Charles Robert (2), qui a reproduit, en les épurant, les arguments de Duchalais, fait observer que les pierres sigillaires n'ont jamais été rencontrées dans les parties de l'Empire occupées militairement par les Romains, comme la Numidie, les deux Maurétanies (3), si soigneusement fouillées depuis quelques années.

Au contraire, les localités du centre de la Gaule, notamment, n'ont jamais été occupées par les légions, les cohortes auxiliaires ou les ailes de cavalerie qui stationnaient seulement aux frontières. Il signale tout particulièrement Reims et Bavay, deux villes où les cachets d'oculiste ont été trouvés abondamment, et qui sans doute n'ont jamais eu dans leurs murs le moindre corps de troupes romaines.

---

(1) *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, XVIII, p. 166.

(2) *Mélanges d'archéologie*, 1870, p. 11.

(3) De nouvelles observations semblent devoir modifier les points de comparaison de M. Robert, car MM. Héron et Thédenat (*Bullet monum.*, 1882, p. 684, note 4) citent un ouvrage sur « les cachets d'oculiste romain trouvés dans le nord de l'Afrique. »

L'usage des pierres sigillaires d'oculiste était donc, d'après M. Ch. Robert, aussi répandu dans la population civile que chez les soldats.

Certain collyre STRATIOTICUM, dont le nom se rapporte à l'ordre militaire, et la restitution ingénieuse d'un passage de Galien, où Grotefend (1) a trouvé la désignation d'un collyre *cinnabarium* d'Axius, *oculiste de la flotte britannique*, ne sont pas de nature à modifier cette conclusion : on ne prétend pas qu'il n'y eût pas de médecins oculistes attachés à l'armée; mais il y avait des ophtalmies et autres maladies oculaires ailleurs qu'à l'armée, et il n'y a lieu que de combattre le caractère trop absolu de la thèse de Sichel, rapportée ci-dessus.

Cependant, s'il venait à être prouvé que les pierres sigillaires d'oculiste proviennent nécessairement d'une station militaire romaine, voici quelques indications dans cet ordre d'idées au sujet de Houtain-l'Évêque et de ses environs :

Il s'agit d'abord de rappeler, — mais il n'est pas défendu d'en sourire, — que Gramaye (2) soutenait que Landen s'appelait *Landenovia* en d'anciens documents, ce qu'il prenait pour *Landen-hof*, peut-être *Landen-hoofd*, et ce qu'il traduisait par *palatium* ou *caput terrarum* : or, pour prouver sa thèse, il cherchait quelque appui dans tout ce qui, aux environs, pouvait démontrer que Landen avait été une grande ville. A Houtain, il signale à cet effet un *Ridderspat* ou sentier des chevaliers. Si ce sentier ne répond pas au désir de Gramaye, il se rattache peut-être à quelque souvenir

(1) N° 44, p. 66.

(2) *Lovanium*, au chapitre Landa Hasbaniae, p. 46.

militaire de l'antiquité, comme les routes anciennes qui se croisent aux environs (1).

A Thisnes, à Montenaken, non loin de Houtain, des sépultures sous des tumulus ont révélé la présence d'armes romaines (2).

A Avernas-le-Bauduin, le nom même de la localité qu'on a rapproché d'*hiberna castra*, et les *Gallossiez*, campagne de cette localité, dont on a rapporté le nom à *Gallorum sedes* (3), sont encore des indications que l'on pourra attribuer à l'ordre militaire...

Cela deviendra ultérieurement le sujet d'une étude intéressante; mais, il faut bien le reconnaître, il n'y a pas jusqu'ici de preuve du séjour de troupes romaines à Houtain-l'Évêque.

APPENDICE.

MM. Héron de Villefosse et Thédenat, dans un appendice à leur XXIVe numéro, parlent de plusieurs pierres de forme rectangulaire recueillies en différents musées, et dont un exemplaire a été rencontré trois et peut-être quatre fois avec un cachet d'oculiste.

Le principal caractère de ces tablettes est d'avoir, d'un côté, les bords taillés en biseau, quelquefois avec un petit rebord de 0m002 ou 0m003 à l'endroit où viennent expirer les biais.

---

(1) Voy. carte citée ci-dessus, p. 302.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, IV, pp. 373 et 377.

(3) *Ibid*, IV, pp. 437, 439. L'expression de *Gallorum sedes* peut-être rapproche du nom flamand de Houtain-l'Évêque, qui est *Wals*houthem; un hameau de cette commune s'appelle *Wal*ho et deux communes voisines ont nom *Wals*betz, *Wals*wezeren.

Après avoir réduit en poudre, à l'aide du bout arrondi d'une spatule, les matières solides, la terre de Samos (1) par exemple, les grains de poivre, les résines, etc., l'oculiste, disent MM. Héron et Thédenat, mélangeait les poudres sur la tablette, les arrosait du liquide nécessaire et les pétrissait cette fois avec l'extrémité plate de la spatule. Les biseaux formaient une pente sur chacun des côtés de la tablette; ils permettaient de ressaisir avec la même extrémité de la spatule et de ramener vers le milieu, avant qu'il eût coulé à terre, le liquide s'échappant vers les bords, tant que la pâte n'avait pas pris consistance. Enfin l'opérateur donnait à la pâte la forme d'un pain allongé et y apposait son cachet.

M. Georges Terme (le zélé collaborateur de son père en la reconstitution du musée de Liège), à qui le passage cité fut mis sous les yeux, eut l'idée de rechercher en ce musée toutes les pierres du même genre et voici ce qu'il a rassemblé en fait de pierres biseautées d'un côté (2) :

1° Une pierre de $0^{m}062$ de long sur $0^{m}042$ de large, semblant être pierre de touche; les biais sont inclinés très obliquement, de telle sorte qu'à peine la neuvième partie de la pierre reste plane;

2° Une autre pierre plus grande (en marbre veiné de jaune comme la suivante), de $0^{m}10$ sur $0^{m}068$; les biais ont $0^{m}012$ de développement;

3° Une id. de $0^{m}117$ sur $0^{m}08$; les biais sont de $0^{m}017$;

---

(1) Qui servait pour le collyre *diagessamias* (διὰ γῆς σαμίας).

(2) C'est aussi M. Georges Terme qui a signalé le flacon cité ci-dessus à l'auteur du présent article, qui s'est rappelé l'avoir signalé lui-même à la *Revue archéologique* de Paris. 1867, XVII, p. 428 (voir le dessin qui porte sous le fond du vase les lettres G | F , H | I).

4° Une id. de marbre blanc, semblant avoir passé au feu et ayant perdu une partie de ses bords, mais qui a dû avoir 0^m115 sur 0^m08, quand elle était entière, avec des biais de moins de 0^m008, dont le peu de développement s'explique par la minime épaisseur de la plaque.

Ces dimensions sont analogues aux plaques citées par MM. Héron et Thédenat, dont quelques-unes ont de 0^m10 à 0^m15 de longueur; mais si ces auteurs en produisent quelques-unes sans biseaux, aucune d'entre elles n'est privée du godet qui manque à toutes les quatre du musée de Liège, où la surface opposée aux biseaux est absolument plane, comme si elle avait été usée à dessein. Mais le godet ne semble pas absolument indispensable à la pierre où l'on pétrit les collyres; au contraire, il semble qu'en se servant d'un godet séparé, on s'épargnait même une peine, celle de verser le contenu du godet sur un autre objet, pour le reprendre et le déposer sur la face biseautée, où ce contenu pouvait être déposé immédiatement à l'aide d'un récipient indépendant.

La visite minutieuse du musée de Liège, opérée à cette fin par M. Georges Terme, lui a fait rencontrer en outre un parallélipipède en schiste ardoisier noirâtre, ayant tout l'aspect d'un cachet d'oculiste, ainsi que les dimensions, qui sont les suivantes : $0^m062 \times 0^m035 \times 0^m01$. Il semble qu'on voit quelques traces de caractères, mais absolument trop vagues pour conclure avec certitude à l'existence ancienne d'une inscription.

Cette dernière pierre provient de Braives, où un tumulus romain a été fouillé; les quatre autres proviennent de Juslenville, hameau de Theux, localité où M. Phil. de Limbourg a

fait des fouilles fructueuses et où ont été signalées plusieurs inscriptions romaines.

— Aux médecins portant le même *nomen gentile* que certains oculistes, ajoutons *Antonius* Musa, médecin d'Auguste (Dio Cassius, XVII, 2), qu'on peut opposer à L. *Antonius* Epictetus de Bavay (Grotefend, n° 4); enfin, pour montrer combien a duré longtemps l'erreur qui attribue l'invention des lunettes aux anciens, on citera ici les *Annales de la Société pour la conservation des monuments historiques et des œuvres d'art dans la province du Luxembourg*, II (Arlon, 1849 à 1851), où on lit, p. 190 : « à Viez, près de Hotton, des ronds de verre trouvés parmi les débris semblent nous dire que *les Romains portaient lunettes.* »

H. Schuermans.

LE

MONUMENT MÉGALITHIQUE DE DUYSBOURG

COMPOSÉ

DE TROIS MONOLITHES.

L'emplacement de l'église de Court-St-Étienne.

Duysbourg, près de Tervueren, est une localité importante au point de vue historique, puisque M. A. Wauters a pris à tâche, dans son *Histoire des environs de Bruxelles* (1), de prouver que c'est là le mystérieux *Dispargum* d'où partit le roi Clodion pour faire la conquête de la ville de Cambrai et des contrées environnantes.

M. Wauters termine sa dissertation par la remarque suivante : « On ne doit pas se représenter l'antique *Dispargum* » comme un manoir féodal, entouré de fossés et hérissé de » tours; c'était plutôt une immense *villa* ou ferme, dans » le genre du palais d'Attila, dont le grammairien Priscus » nous a laissé la description. »

Il ne faudrait pas être surpris de l'existence d'une villa à Duysbourg, puisqu'il est établi, grâce à des découvertes

(1) T. III, p. 420.

archéologiques incessantes, que, pendant la période romaine, la Belgique était parsemée de ce genre d'établissements. Une preuve encore qui milite pour cette localité, c'est qu'il y passe une voie que M. Wauters n'hésite pas à considérer comme remontant à la même époque (1); mais il s'abstient de se prononcer, faute de preuves, quant au grand puits que l'on voit sur la Place communale, et qui, d'après la tradition, daterait également du temps de l'empire romain (2).

Quoi qu'il en soit de ces points d'histoire et d'antiquité, ce fut au mois d'avril dernier qu'un cultivateur de Duysbourg, nommé J.-J. Nootens, découvrit près de sa demeure,

---

(1) *De Waalsche* ou *Mechelsche baan*. Elle figure comme telle sur la belle carte archéologique de M. Joseph Van der Maelen.

(2) Notons ici qu'il a quelques années, M. Prosper Crick, dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans les présents *Bulletins*, a découvert et fait déblayer à ses frais un puits, soigneusement construit, qui dépendait de quelque maison du grand établissement belgo-romain qui a existé à Assche.

« Le puits romain d'Assche, m'écrit-il, mesure une dizaine de mètres de profondeur, à compter du niveau actuel du sol. Il est circulaire à sa partie supérieure, soit 8 mètres, qui est bâtie en calcaire provenant, probablement, des carrières des environs. La partie inférieure consiste en un cuvelage quadrilatéral en fortes planches de chêne. La cuve se réduit vers le fond, où j'ignore s'il se trouve un plancher quelconque. Des pluies torrentielles ont empêché de procéder à un examen complet. Les travaux de déblai ne pouvaient plus se faire que dans des conditions excessivement dangereuses, et je me suis empressé de faire maçonner la partie supérieure du puits, qui, maintenant, pourra toujours être facilement visité. J'allais oublier de dire que, sur les quatre côtés du cuvelage, il y a des ouvertures d'environ 4 centimètres de diamètre, qui laissent jaillir l'eau de la couche aquifère. La construction est d'un genre tout particulier. Nos maçons ne pouvaient imaginer les procédés d'établir un puits dans de pareilles conditions. A mon humble sens, cette construction mériterait d'être levée exactement par un homme de l'art pour faire l'objet d'un rapport technique. Il suffirait de bien peu d'heures pour faire cette levée. » (Lettre du 8 septembre 1883.) Ces détails méritaient à tous égards de prendre place ici. J'ajouterai que M. Crick a extrait de ce puits, qui était entièrement comblé, des débris de toute espèce, et jusqu'à plusieurs crânes humains, d'autres de chevaux, etc.

au hameau de *Ten Hertswegen,* à proximité du mur d'enceinte du parc royal de Tervueren, les monolithes dont il s'agit (1). Ils étaient à 50 centimètres de profondeur et couchés à plat. Il en exhuma d'abord un, et les deux autres quinze jours après, sans se douter le moins du monde d'un pareil gisement, bien qu'il cultivât le sol depuis un très grand nombre d'années. Aussi ne revint-il pas de sa surprise en considérant les proportions de ces quartiers de roches. Ce sont trois dalles (2) à tranches coupées par le milieu, affectant une forme plus ou moins semi-circulaire. L'une mesure en longueur $2^{m}70$ sur $1^{m}70$ de largeur; la deuxième, $2^{m}22$ sur $1^{m}50$, et la troisième a $2^{m}00$ en longueur et $1^{m}80$ en largeur. L'épaisseur moyenne des trois pièces, mesure prise à la tranche du milieu, est de 45 centimètres.

Il n'est pas douteux que ces blocs bruts n'aient appartenu à quelque monument mégalithique : dolmen, menhir, etc., car, chose essentielle à noter et dont la signification n'échappera pas au lecteur, le sieur Nootens et ceux qui l'aidaient dans l'entreprise de l'extraction, recueillirent pendant cette opération une très grande quantité de fragments de ces pierres, de petites dimensions, dont l'une des faces a été soigneusement polie, à l'instar du marbre. Il y a de ces éclats qui forment des cubes aux minimes proportions,

---

(1) Les journaux de la capitale ayant parlé de cette découverte, de nombreux visiteurs se rendirent à Duysbourg, qui est, du reste, le but d'une belle promenade.

(2) L'une d'elles porte les lettres J C R, taillées à une époque probablement rapprochée de nous, mais peut-être lorsque le dolmen était encore debout.

Je me suis assuré, en compulsant les anciens registres échevinaux de Duysbourg, conservés aux Archives du royaume, qu'au XVIIe siècle le hameau en question était encore fort boisé.

preuve, me semble-t-il, qu'on en a poli une face en guise de passe-temps, à moins que ces fragments, façonnés de la sorte, ne se rattachent à l'exercice d'un culte quelconque (1). Toujours est-il qu'on peut raisonnablement en inférer que le monument mégalithique de Duysbourg datait de l'âge de la pierre polie. Il eût été bien intéressant de savoir de quelle façon étaient disposés les monolithes qui le composaient (2).

Un autre fait qu'il importe de ne pas passer sous silence,

---

(1) Le plus grand éclat que j'ai recueilli compte à la surface polie 10 centimètres de longueur et 8 de largeur. Hauteur 5 centimètres.

(2) Il n'est pas impossible que la plus grande dalle fut supportée par les deux autres et qu'elle ait servi d'entablement. Il y a maint exemple de cette disposition dans l'ouvrage de James Fergusson. (*Les monuments mégalithiques de tous pays; leur âge et leur destination*, traduit de l'anglais par l'abbé Hamard; Paris. 1878, in-8°.) Il est vrai que la forme des pierres de Duysbourg se prête peu à cette combinaison, comme nous l'avons constaté, M. A. Jacobs, secrétaire du Musée royal d'antiquités, et moi. M. Jacobs a pris le dessin des trois pièces. Il se peut aussi que des pierres de support soient restées dans le sol.

Le sujet de cette notice me fournit l'occasion de mentionner le remarquable rapport que M. Schuermans, délégué au Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistorique, tenu à Paris, en 1867, adressa à la suite de sa mission à M. le Ministre de l'Intérieur « sur la question de l'origine des dolmens et autres » monuments de pierres brutes. » Nous avons du même auteur une notice qui a paru dans les *Annales* de l'Académie d'archéologie de Belgique : *Néologismes archéologiques. Dolmen, menhir, cromlech, etc.* (T. V, 2e série.) Signalons encore l'intéressante et savante dissertation de M. R. Chalon, à laquelle a donné lieu la Pierre du Diable, à Jambes lez Namur. (*Bulletins des Comm. d'art et d'archéol.*, t. IX, p. 5.)

M. L. Van Hollebeke, membre correspondant de la Commission royale des monuments, qui s'est formé une collection très importante d'ouvrages et de brochures touchant les antiquités préhistoriques, celtiques, romaines et franques, en Belgique, m'a signalé d'autres articles de l'espèce, tels que Cartailhac, *L'âge de pierre dans les souvenirs et superstitions populaires*, article biographique de M. Schuermans; *Notice sur la pierre Brunehault*, par M. F.-F.-J. Lecouvet, professeur à l'Athénée royal de Gand; *Les antiquités du village de Wéris* (Luxembourg). *L'église romane, le dolmen, la voie romaine*, etc., par M. le major A. Daufresne de la Chevalerie, etc.

c'est qu'on découvrit, en les déblayant, et à une assez grande profondeur, une couche de cendres de bois. Ce singulier dépôt fait involontairement songer aux druides qui hantaient l'antique forêt de Soignes, domaine des empereurs romains (1) et à leurs sinistres sacrifices.

Tous les hommes valides du hameau de Ten Hertswegen vinrent prêter aide et assistance au fermier Nootens pour procéder à l'extraction des trois pierres et les traîner sur des rouleaux de bois jusqu'à son habitation, à une cinquantaine de pas de là. Ils y parvinrent, mais au prix des plus grands efforts. Aussi se demande-t-on comment s'y prenaient les hommes des temps primitifs pour transporter ces masses à de fortes distances et à travers des régions incultes (2). Il paraît, en effet, et je ne fais que répéter ce qu'ont dit des géologues qui les ont examinés sur place, que nous avons ici

---

(1) C'est l'opinion qu'exprime M. A. Wauters dans sa notice sur la forêt de Soignes (t. III de l'*Histoire des environs de Bruxelles*).

Citons à ce propos l'autel consacré aux *Matronæ Cantrusteihiae* par un certain Caius Appianius Pacatus, et découvert, en juillet 1870, dans les fondations de l'église démolie de Hoeylaert. Cet Appianius peut très bien avoir été un intendant de la forêt.

Il est superflu d'ajouter que son autel et l'inscription qu'il porte ont été décrits par M. le Président Schuermans, avec tout le savoir qu'on lui connaît. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. IX, p. 378.)

(2) « L'homme aux armes et outils en pierre polie appartient à une race puissante qui, par des moyens inconnus, remue des blocs énormes de pierre, les transporte à de grandes distances, les dresse, les hisse les unes sur les autres ; à une race religieuse qui élève des monuments à ses morts, pour perpétuer leur mémoire, et qui, vraisemblablement, associe l'idée de la divinité à celle de la vie future ; à une race guerrière et conquérante qui se substitue brusquement à la population primitive. » (M. Schuermans, Rapport cité.)

Quand on médite ces lignes et qu'on se représente ces hommes d'une époque si profondément reculée, traînant, entassant leurs blocs de pierre brute, et qu'on contemple l'œuvre grandiose de Poelaert, — elle suffit pour illustrer à jamais son nom, — le nouveau Palais de justice, l'imagination demeure confondue.

des échantillons du grès landenien (1), et même, M. Mourlon, conservateur au Musée d'histoire naturelle, ne sait trop si ce n'est pas du grès de Fontainebleau (2).

J'ajouterai à ce propos que j'ai remarqué de gros blocs de grès landenien à Lubbeek, près de Louvain, au bord d'un chemin, et, chose également digne d'attention, on avait employé dans cette localité la même espèce de pierre dans la substruction d'une villa de l'époque romaine, ainsi que nous l'avons constaté, M. le chanoine Reusens et moi, en pratiquant des fouilles sur l'emplacement de cette villa. Celle-ci était à proximité d'un vaste tertre, qui date évidemment de la même époque. Toutefois, les fouilles qu'on y a faites l'année dernière (3) et qui sont momentanément suspendues, n'ont pas encore donné de résultat, à part l'extraction d'une grande quantité de cendres de bois, ce qui est de bon augure pour la reprise des travaux.

Je mentionnerai encore, en passant, la commune de Court-Saint-Étienne, où l'on a découvert un cimetière celtique (4). En y faisant une excursion, au mois de décembre dernier, en compagnie de MM. Stassin (5), L. Van Hollebeke

---

(1) Il est rougeâtre.

(2) Du moins à en juger par l'échantillon que je lui ai soumis.

(3) Aux frais de M. De Heen, propriétaire, à Louvain, à qui appartient le tertre.

(4) *Voy.* la notice de M. le docteur Cloquet : *Cimetière celtique de Court-Saint-Étienne* (*Premier âge du fer*), dans les *Annales* de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, t. II.

(5) M. A. Stassin, receveur des domaines, à Wavre, consacre ses loisirs aux études géologiques et archéologiques. Il prépare en ce moment un grand travail sur les antiquités préhistoriques et autres du canton de Wavre. Je sais qu'en parlant de Court-Saint Étienne, j'empiète un peu sur son terrain ; mais le sujet qu'il a entrepris de traiter est si étendu que mon compagnon d'excursion n'en sera pas, je suppose, offusqué. Quant à M. J.-B. Perez, de Dion-le-Mont, maint explorateur a déjà pu apprécier les services de cet homme obligeant.

et J.-B. Perez, j'y vis également de ces blocs, qu'on prendrait volontiers pour des blocs erratiques, dans leurs moindres proportions. Ils étaient fichés en terre, au bord d'une route qui conduit du village à l'emplacement du cimetière précité, situé sur un plateau élevé. Ce qui fixa plus particulièrement mon attention à Court-Saint-Étienne, c'est l'assiette, si nettement dessinée, de l'église paroissiale, et qui, à mes yeux, forme l'oppide primitif du village. Notons d'abord que cette église a un vocable fort ancien; elle a pour patron saint Étienne, un des premiers apôtres du christianisme (1). Elle s'élève sur une sorte de promontoire, à l'extrémité orientale d'une chaîne de hautes collines. Cet emplacement en a été séparé par un *vallum* transversal, servant en même temps de chemin. Au pied du tertre, qu'occupe aussi en partie le château seigneurial, coule, d'un côté, la Thil, dont les eaux se mêlent plus loin à celles de l'Orne. De l'autre côté, vers l'Ouest et le Nord, l'isolement se dessine parfaitement par un chemin circulaire et surtout par un talus fort haut et pour ainsi dire vertical, dont l'aspect me frappa tout d'abord (2). C'est bien là, je le répète, l'op-

---

(1) Le rang d'église-mère qu'occupait l'église de Court et l'étendue de sa juridiction paroissiale attestent que le village remonte à une époque très reculée. (*La Belgique ancienne et moderne*, par TARLIER et WAUTERS, canton de Wavre, Court-Saint-Étienne.)

(2) Je dois des remerciements à M. Frédéric Gérard, de Court-Saint-Étienne, qui m'a fourni un croquis de l'emplacement et qui s'est empressé de me donner les renseignements que je lui avais demandés. J'ajouterai que M. Gérard s'est formé une petite collection d'antiquités, recueillies dans la commune qu'il habite. Ainsi, en fouillant différentes tombelles qui faisaient partie du cimetière celtique, il y a trouvé deux lames d'épées en fer, dont l'une présente des incrustations de cuivre. Il en a fait don à M. Rucquoi, géologue, à Court-Saint-Étienne, beau-frère de M. Henricot, industriel, en la même commune, et conseiller provincial. Ce dernier possède plusieurs urnes provenant du même cimetière. Il y aurait à

pide qui a été l'origine du village, et l'on ne peut qu'admirer la sagacité avec laquelle cet emplacement, comme tant d'autres (1), a été choisi par nos premiers colonisateurs, par ces Aryas venus du fond de l'orient pour se fixer dans des contrées où jusques-là erraient des races d'hommes qui leur étaient tout à fait inférieurs.

Quant à l'église elle-même, je me suis souvent demandé si elle n'a pas remplacé quelque petit édifice religieux du paganisme, l'un ou l'autre *fanum*, et si ce n'est pas le cas pour la plupart des églises paroissiales des communes, la période romaine ayant laissé de ses traces un peu partout. Cette supposition n'est pas si hasardée qu'elle peut le paraître de prime abord. Je m'appuyerai, pour la justifier, d'une remarque de M. le président Schuermans. Elle est consignée dans un rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur l'inscription que porte l'autel trouvé à Hoeylaert (2). « Le monu-
» ment, dit ce savant archéologue, précieux au point de
» vue de l'histoire du pays, est un autel votif érigé, pour
» reconnaître des bienfaits attribués à ces divinités, en
» l'honneur des *Matronæ Cantrusteihiae;* il a été fort pro-
» bablement établi sur les lieux mêmes, et remplacé par le
» premier autel chrétien de Hoeylaert, autel fort ancien,
» car on a trouvé des fondations antérieures à l'église
» démolie de Saint-Clément, laquelle datait, à ce qu'on nous

---

s'étendre aussi sur la collection de silex ouvrés dont M. Gérard est en possession; mais tous ces détails ne sont pas de nature à être consignés dans une simple note.

(1) Récemment, dans une tournée d'inspection d'archives communales, mon attention s'est portée sur l'assiette des églises de Brages et de Bellingen, canton de Hal. Cette situation a aussi un caractère bien marqué, sur un point culminant.

(2) *Voy.* plus haut.

» a affirmé, du XIIe siècle. L'emplacement, du reste, qui est
» une *colline* (1) exposée au sud-est, est par lui-même très
» favorable aux cérémonies du culte, et devait appeler
» l'attention des anciens habitants de la contrée. »

Ainsi s'exprime M. Schuermans dans son rapport (2).

La thèse soutenue dans le présent Recueil par l'auteur de cette notice, au sujet de l'origine, de l'ancienneté et du nivellement de nos chemins ruraux se trouve, semble-t-il, confirmée à Court-Saint-Étienne. L'exemple porte sur un chemin creux qui se relie au chemin circulaire de l'oppide et se dirige sur la *Quinique*, endroit où fut découvert le cimetière celtique. En bon observateur, M. Cloquet a qualifié cette voie de chemin gaulois dans sa notice citée plus haut (3).

Encore un mot. Puisque le Gouvernement a acheté le dolmen de Forrières, près de Marche, et l'a, si je ne me trompe, fait entourer d'un grillage, pourquoi ne ferait-il pas l'acquisition des monolithes de Duysbourg? Placés dans le square attenant à la porte de Hal, ils ne manqueraient pas de piquer la curiosité du public.

J'ajouterai, à propos de tertres, qu'il est utile d'en signaler un que j'ai vu, le 26 septembre dernier, à Leeuw-Saint-

---

(1) Je me permets de souligner le mot, comme preuve à l'appui de ce que je viens de dire de l'oppide de Court-Saint-Étienne.

(2) *Bulletins* cités, t. IX, p. 374.

Je dois convenir que je n'ai pas toujours été du même sentiment; mais les idées se modifient naturellement en réfléchissant. (*Voy.* dans les *Bulletins* de l'Académie royale une notice à propos de tuiles romaines découvertes dans les fondations de l'église de Strombeek, près de Bruxelles, démolie en 1868 et reconstruite après, 2e série, t. XXVIII.)

(3) Voici une preuve de plus de la facilité des moyens de communication pendant l'Empire : la pierre de l'autel de Heeylaert est du grès d'Hertzogenraadt, amené de fort loin, par conséquent.

Pierre, canton de Hal. Il se dessine nettement dans une prairie, nommée *de Doelweide* (1), au hameau de *Zuen*, parcelle n° 40 du plan cadastral, sur lequel il est représenté par un petit cercle pointillé. Ce tertre, un tumulus, selon toute apparence, est intact. Il a environ 75 mètres de circonférence sur 3 d'élévation.

On m'a montré récemment à Teralphene, au bord de la Dendre, à proximité de la station de Denderleeuw, une butte faite de main d'homme et dont les proportions sont très considérables. Il est douteux toutefois que ce soit une tombe.

L. Galesloot.

---

(1) La prairie de la butte.

VERRES A LA VÉNITIENNE

FABRIQUÉS AUX PAYS-BAS

2e LETTRE

au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.

Messieurs,

J'ai l'honneur de revenir (1) sur le sujet indiqué par le titre de cette lettre, et ce, à raison de deux circonstances.

La première est l'abondance des matériaux contemporains sur l'existence, au XVIe siècle et au XVIIe, de verreries belges à la façon de Venise, et le « touchant accord » des modernes à ne pas comprendre les éléments fournis par ces matériaux.

Jugez-en :

J'ai déjà signalé Guichardin avec son « admirabilis fornax *Venetorum exemplo.* »

Mais voici de plus le jésuite Scribani, qui nous décrit en 1610 les procédés de la verrerie anversoise : « on y emploie, dit-il, le chalumeau, le tour ; on y cisèle le verre, à l'instar

(1) Voy. ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 56, et XXII, p. 133.

de l'argent ; on le dore ; on le teint de toutes les couleurs ; des procédés ingénieux trouvent, dans le mélange avec des sables, des plantes, des poudres variées, le secret de donner au verre de nouveaux aspects... » (1).

A ceux qui, connaissant l'exagération habituelle et l'enflure de Scribani, seraient tentés de voir dans cette phrase une simple amplification littéraire (2), et non la description exacte des procédés analogues à ceux qu'on employait à Venise même, je rappellerais cet extrait d'un voyage effectué en 1613 (3), passage dont chaque mot porte :

« A Anvers, on montra également à Son Altesse l'endroit où l'on fabrique des verres à la manière vénitienne ; ils égalent presque en beauté ceux de Murano et de Venise : ce sont des Italiens qui s'occupent de cette fabrication. »

Mais on semble avoir eu des yeux pour ne pas voir.

Tel auteur moderne (4) traduit *vitrariae*, non comme s'il s'agissait de *verreries*, mais de *verrières*, c'est-à-dire de vitraux peints. Tel autre (5), parlant d'industrie, se rapproche de la vérité, mais il s'en éloigne aussitôt : « la verrerie, *ou plutôt*

---

(1) *Origines antverpienses*, p. 122 : « Continuis fornacibus materiam liquantibus, cum alia flatu figuratur, alia tamquam torno teritur, alia argenti modo caelatur, alia denique auro opulentatur, tingiturque colore quocumque... invenit hic ingeniosa solertia in arena, in herba, in vario pulvere quod ignibus provocaret in aliam aliamque faciem, etc., etc. »

(2) Voy. Thys, *Historique des rues et places publiques de la ville d'Anvers*, p. 253, où il repousse le reproche d'exagération souvent adressé à Scribani.

(3) J. Wilh. Neumayr von Rammsla, *Des durchlauchtigen hochgebornen Fürsten... Johan-Ernst des jüngern, Herzogen zu Sachsen... Reise im Frankreich, Engelland und Niederland*. Leipzig, 1620.

(4) Voy. ci-dessus, XXII, p. 169. On peut voir chez Ducange, aux mots *vitreria* (vitri officina) et *verreria* (lamina vitrea), comment la confusion a pu s'opérer entre les mots français correspondants : *verrerie* et *verrière*.

(5) Gens, *Histoire de la ville d'Anvers*, publiée en 1861, p. 380.

la fabrication des vitraux peints, formait une branche nouvelle et importante », comme si la peinture sur verre avait cessé d'appartenir à l'art seul (1).

C'est ainsi encore que les auteurs d'une volumineuse histoire d'Anvers (2) trouvent à peine une ligne à consacrer à la verrerie anversoise; en reproduisant la phrase de Gramaye, ils ajoutent d'un même contexte, comme s'ils en avaient trop dit : « et l'art de peindre sur verre était alors en plein épanouissement. »

Schayes renchérit sur tout cela : il a lu Neumayr (3); rendant compte de l'ouvrage de celui-ci, et n'écoutant que son oreille, au lieu de consulter le dictionnaire, il traduit phonétiquement (4) le mot *gläser* (qui se trouve sans doute

---

(1) C'est ainsi que les peintres verriers étaient inscrits dans la Gilde Saint-Luc; ce à quoi n'eussent pas aspiré, certes, les industriels qui fabriquaient des verres à la façon de Venise. Les *Liggeren* de Saint-Luc, édités par Rombouts et van Lerius, énoncent que les *gelaesmakers*, comme le pense aussi M. de Burbure, sont souvent des peintres verriers : il semble qu'il faut aller plus loin et dire que les *gelaesmakers* des *Liggeren* ne sont jamais de simples fabricants de verre. En effet, *toutes* les mentions de *gelaesmakers* de la Gilde Saint-Luc, qui fournissent des éléments de contrôle, sont relatives à des vitraux d'église, et d'autre part *aucun* des noms de fabricants de verre aujourd'hui connus (et ils sont nombreux) ne figure dans les *Liggeren*, quoique l'on y voie des noms d'étrangers.

(2) Torfs et Mertens, *Geschiedenis van Antwerpen*, IV, p. 196 : « Omtrent het jaer 1541, waren hier glasblazeryen opgekomen, en de kunst van op de glas te schilderen was in vollen bloei. »

M. Thys, *loc. cit.*, p. 255, dit aussi : « Les magnifiques vitraux peints qui ornent nos églises sortirent presque tous des fabriques établies en notre ville, et cette branche de l'industrie anversoise avait une véritable importance. » Cet auteur, induit en erreur par ses devanciers (Anversois d'origine), ne dit rien du verre.

(3) *Trésor national*, Bruxelles, 1843, p. 222. M. S. Bormans m'a mis sur la voie de cet article en me communiquant un compte rendu de M. F. Van Hulst, dans la *Revue de Liège*.

(4) Schayes a raison de dire lui-même qu'il ne se pique pas de produire une « traduction fidèle. »

dans son auteur) (1) par *glaces*, et les *verres à boire* deviennent des *vitres* ou des *miroirs*.....

Voici cependant une circonstance atténuante, quoiqu'elle soit indépendante de la volonté de Schayes (2) : si au lieu de s'occuper de la verrerie en 1613, cet auteur avait eu son attention attirée sur les débuts de la fabrication vénitienne à Anvers, au siècle précédent, il aurait eu raison de parler de miroirs. Mais n'anticipons pas.....

Toujours est-il que si Houdoy n'était pas venu nous forcer d'y voir clair en soulevant le boisseau sous lequel nous nous obstinions de cacher la lumière, nous en serions encore aux vitraux d'église et aux miroirs de Venise, comme seuls produits de l'importante fabrication de la verrerie anversoise à la façon de Venise.

La seconde circonstance qui m'engage à vous écrire, Messieurs, est que j'ai à faire, en quelque sorte, amende honorable à l'un (3) au moins des archivistes que j'accusais de ne pas se hâter dans le travail auquel je les avais provoqués. M. Génard, au moment où je publiais ma lettre, avait déjà imprimé une série de documents sur *les anciennes verreries d'Anvers*, destinés à voir le jour dans la prochaine livraison du *Bulletin des Archives d'Anvers*, qui n'est pas encore distribuée.

---

(1) Vérification n'a pu être faite de ce point : l'ouvrage manque à nos collections publiques.

(2) Autre circonstance atténuante : *gelaes maken*, au XVIe siècle, voulait bien dire : faire un vitrail. (Voy., entre autres, *Liggeren*, I, pp. 44 et 70.)

(3) Je désespère de certains autres, qui considèrent un peu le dépôt confié à leurs soins comme un trésor dont eux seuls sont les dispensateurs, mais qui, malheureusement, n'usent pas du monopole qu'ils s'attribuent.

L'antériorité de l'impression de ces documents, même par rapport à la lettre de M. Pinchart, est constatée par ce fait que M. Génard ne fait aucune mention des verriers italiens de Lame et Francisci, dont parle son collègue de Bruxelles, et c'est ainsi qu'il m'est permis aujourd'hui de coordonner leurs œuvres.

J'avais dit dans ma précédente lettre que, d'après le témoignage de l'Anversois Gramaye, il y avait lieu de faire remonter à 1541 l'origine de la fabrication anversoise des verres à la façon de Venise, ce qui vieillissait de huit ans l'industrie étudiée.

J'ajoutais que des recherches ultérieures dans les archives d'Anvers auraient à éclairer la question. Le mot *ultérieures* était de trop : si les recherches dans les archives citées n'étaient pas encore publiées, elles étaient faites, et en voici le résultat, d'après des épreuves de son article que M. Génard a bien voulu me communiquer.

M. Génard commence par rappeler le travail de M. Houdoy, qu'il signale comme renfermant des renseignements précieux sur la fabrication flamande des verreries à la façon de Venise, et il ajoute : « Il en est de même de l'article *Verre* inséré par M. H. Schuermans dans le catalogue officiel de l'Exposition nationale de 1880 (1). »

Il a trouvé la preuve de l'existence d'une verrerie à Anvers, inaugurée à grands frais (*begost met groote costen*) en 1557, sous la direction de Luc van Helmont, puis de Bernard Swerts et Jacques Steur : les documents parlent déjà de

(1) Dans sa lettre d'envoi, M. Génard ajoute : « J'espère que vous me permettrez d'inscrire votre nom en tête des tirés à part de mon travail, dont vous avez provoqué la publication : *suum cuique.* »

« verres cristallins, » ce qui enlève peut-être à cette expression le sens spécial que lui donne M. Pinchart (1) pour désigner le verre à l'imitation de Venise ou de Murano : nous ne rencontrons aucune mention de l'intervention à Anvers de verriers italiens avant 1641, et les directeurs de l'usine sont flamands, tant de nom que d'origine, comme le démontre M. Génard.

Mais en 1541, précisément la date indiquée par Gramaye, — ce qui prouve la ponctuelle exactitude de cet historien, — apparaît un « Messire Jean Michaël Cornachini (2), » Italien, venant d'Allemagne, où il avait séjourné, qui sollicite et reçoit de Charles-Quint un privilège pour la fabrication des miroirs en verre cristallin (3), après avoir obtenu de la ville d'Anvers, outre un subside annuel, un emplacement au *Hopland* (4), pour y établir une fournaise, à l'effet d'y exercer son industrie.

---

(1) *Bull.* ci-dessus, XXI, p. 382.

Un des documents de M. Génard, daté du 6 avril 1637, semble opposer « crystallynen glasen » à « slechten glasen. » Il ne s'agirait ainsi que d'une différence de qualité.

(2) M. Génard (note de la p. 28) cite plusieurs alliances des Cornachini avec des familles anversoises.

(3) Les documents portent « cristallyne en staele spiegels » (miroirs de verre *et d'acier*).

(4) Le *Hopland* était à l'endroit où, au bout de la place de Meir, se sont ouvertes depuis les rues Otto Venius et de la Houblonnière, celle-ci parallèle à la place. (Voy. Thys, *Historique des rues et places publiques de la ville d'Anvers*, p. 341 ; Willems, *Onderzoek naer den oorsprong der plaetselyke namen te Antwerpen*, n° 249, et p. 134.)

Il est à remarquer que la concession de terrains au *Hopland*, faite à Cornachini, date de 1541, et que c'est en 1543 seulement que Gilbert Van Schoonbeke, grand embellisseur d'Anvers, acheta l'ensemble de ce qu'on appelait la *Houblonnière*, pour y tracer des rues, en respectant sans doute les constructions de la verrerie.

En 1565, c'est encore au *Hopland* que Pasquetti s'établit ; le n° 80 de la place de Meir, connu sous le nom de « Verrerie » et occupé par Mongarda en 1581,

Mais la ville souleva des difficultés et pour obtenir payement du subside promis, Cornachini dut s'adresser à Charles Quint, qui accorda des lettres patentes à l'effet d'assigner le magistrat d'Anvers devant le Conseil de Brabant, en cas d'opposition.

Un procès s'éleva, où les deux parties soutinrent réciproquement que leur adversaire n'avait pas rempli les conditions du contrat dont la ville d'Anvers contestait d'ailleurs la régularité ; il est allégué, dans les articulations du procès, que Cornachini, tout en faisant continuer le travail par ses précédents ouvriers, Allemands et Italiens, avait quitté Anvers pour aller en Allemagne et à Venise en louer d'autres, et qu'ayant connu les entreprises de Martin van Rossem contre Anvers (1), il avait été obligé de s'arrêter et de séjourner à grands frais à Nurenberg, avec son nouveau personnel, dont il dut licencier une partie et dont il envoya le surplus à Anvers, immédiatement après la retraite de van Rossem.

Puis Cornachini s'était rendu en personne à Anvers, y avait vu ses travaux, fours, halles et tout son matériel mis hors d'usage, et il avait été obligé, à grandes dépenses, de reconstruire de nouveaux fours, qui en 1551, pendant la pro-

---

est sans doute distinct du premier établissement créé à proximité sur le *Hopland*.

Tout cela indépendamment de la « Tour bleue, » aux remparts, où Pasquetti et Mongarda préparaient les matériaux de leurs fournaises. (Voy. plus loin.)

(1) On sait que François Ier, parmi ses alliés de 1542, comptait le duc de Gueldre, qui mit en campagne le condottiere Martin van Rossem ; celui-ci envahit la Campine et fit mine d'assiéger Anvers, qu'il se borna à canonner, en saccageant la banlieue.

Martin van Rossem était allié aux trois familles de Gueldre : van Essen de Swanenburg, van Isendoorn de Blois, Stockem et Cannenburg, van Stepraedt d'Indoornick et Lathum, dont les armoiries figurent sur les pots de grès dit *flamand*.

cédure, avaient été mis en pleine activité pour la fabrication des miroirs.

Il y a ici une lacune dans les notes de M. Génard, et cette lacune doit se combler à l'aide des matériaux rassemblés par M. Pinchart, au sujet de Jean de Lame.

Arrêtons-nous un instant ici : il est certain désormais que la fabrication du verre à la façon de Venise date à Anvers de 1541, comme le dit Gramaye ; mais cette fabrication, installée par un Italien et exercée depuis 1541, à l'aide d'ouvriers en partie Vénitiens, concernait exclusivement les miroirs, c'est-à-dire sans doute ces glaces biseautées qui portent encore dans les collections le nom caractéristique de miroirs de Venise, bien que fabriquées la plupart chez nous.

Le passage de Gramaye ne contredit pas celui de Guichardin, qui attribue à Pasquetti, de Brescia, la création de la première fournaise anversoise, pour y fabriquer les verres à boire, à la façon de Venise. Jean de Lame, n'ayant point ou ayant à peine pratiqué l'art de la verrerie, a bientôt subrogé en ses droits Francisci, qui se substitua Pasquetti ; celui-ci a tout naturellement été désigné par Guichardin (1) comme le premier fabricateur de verres à boire à la façon de Venise, de même que Cornachini avait été, aux yeux de Gramaye, le premier verrier italien établi à Anvers. Les deux industries ont même pu s'exercer concurremment; les privilèges accordés à l'une ne préjudiciaient pas à

(1) Guicciardini, en attribuant en 1582 à Pasquetti la création à Anvers de la verrerie à la façon de Venise, est parfaitement d'accord avec ce que disait l'année suivante Mengarda, dans un des documents de M. Génard : « Pasquetti heeft geweest den eersten inventeur ende opstelder in dese stadt van sulcken edele ende excellente conste om christalyne gelazen te maecken, van de welcke de stadt van Venegien maeckt zoo grooten werck... »

ceux de l'autre, et il a dû y avoir même une certaine relation entre ces deux industries; car si Cornachini s'établit au *Hopland*, c'est encore au *Hopland* que nous retrouvons les fournaises de Pasquetti, et celui-ci se livra non seulement à la fabrication des verres à boire, mais aussi « pour mieulx *continuer* et augmenter le train de sa très noble profession, il avait entreprins et délibré de faire des *voires cristallins pour fenestres*, » affirmation du 15 décembre 1561, que le requérant répète le 4 juin 1565, en disant qu'il a « supporté de grandz despens et dommaiges pour *continuer* le très noble art et science à faire les voires et aussy *miroirs de cristalin*. » En fait de miroirs et verres pour fenêtres, Pasquetti était donc le continuateur de Cornachini.

Jacques Pasquetti, dont j'avais le premier rappelé l'existence (1), apparaît comme verrier, en 1561, dans un acte où il est parlé de lui et de son « prédécesseur et compagnon, » ce que M. Génard rapporte à Cornachini : M. Pinchart, en citant le document de 1558, où Francisci cède ses droits à Pasquetti, rétablit le véritable sens de ces expressions de « prédécesseur et de compagnon », qui ne peuvent s'appliquer principalement qu'à Francisci, et accessoirement pour les glaces et miroirs à Cornachini.

Sauf ce détail, c'est de nouveau le fil présenté par M. Génard qu'il convient de suivre.

---

(1) *Catal. de l'Expos. de* 1880, section E, p. 12. Il y a à y rectifier le prétendu appel que Charles-Quint aurait adressé à Pasquetti pour l'attirer à Anvers et faire importer par lui la verrerie à la vénitienne : Pasquetti était une espèce d'aventurier établi depuis de longues années à Anvers, où, en 1552, M. Génard nous le montre obligé de se justifier d'un prévention d'envoi d'armes de guerre en Angleterre, pour les faire parvenir en France, pays avec lequel l'Empereur était en guerre à cette époque.

M. Génard reproduit en entier un document du 15 décembre 1561, où l'on trouve des renseignements intéressants. Le privilège de Francisci et Pasquetti a été concédé « pour faire ou faire faire ès pays de par-dechà voires cristallines sur la manière et fachon que celles de Venize. »

Le privilège est accompagné, comme pour Cornachini, de faveurs pécuniaires, et l'on y ajoute même des dispenses d'accise pour 50 aimes de vin et 100 tonneaux de bière.

Pasquetti se représente — et l'autorité anversoise accepte le fait sans contestation — comme « ayant tousjours fort travaillé et exercé son esprit pour mectre en avant avecque tout son povoir l'art et science très noble de faire des voires de cristallin de toute sorte et fachon en ceste dicte ville, et considérant que pour le grand bruict et renommée de la susdicte ville tant fameuse, plusieurs estrangiers, gentilzhommes, riches marchans et aultres gens d'autorité et d'esprit réputez avoient esté incitez et accoustumez de venir de tous costés d'Europe jusques à icy et pour le grand désir et affection qu'ilz avoient de coignostre la parfaicte science des arts et nobles exercices d'aller par les bouticles des grands maistres et ailleurs visiter leurs ouvraiges et aultres choses artificieuses et gentillesses d'esprit, dignes d'admiration et de louanges..... »

Cet éloge de la verrerie de Pasquetti est répété en 1580, dans une requête d'Ambrosio Mongarda (successeur de Pasquetti) : « L'exercice de l'art de la verrerie, y est-il dit, est l'ornement et l'honneur de la cité d'Anvers, et est en outre chose utile et profitable pour celle-ci, en ce que les Princes, Seigneurs et autres personnes d'importance, venant aux Pays-Bas pour visiter les fournaises, fréquentent la ville; ceux qui ont besoin des verres cristallins les trouvent à

Anvers, d'aussi bonne et même meilleure qualité qu'à Venise (1), s'accoutument à désapprendre la route de Venise, et les pays voisins font des offres de privilèges et subsides, pour attirer à eux l'exercice d'un art aussi avantageux. »

En 1581, Mongarda et Pierre de Pedralis, son associé, répètent que l'usine, non seulement est la « décoration et l'honneur d'Anvers, » mais qu'en outre elle procure à la cité un grand profit par l'affluence considérable de marchands de divers pays, places et villes, qui, en attendant les fournitures, sont obligés de séjourner.

C'est le 21 octobre 1581, que, d'après une annotation de M. Génard, Mongarda s'établit en la « Verrerie » qui correspond au n° 80 actuel de la place de Meir, à Anvers : les affirmations de l'opulence et de l'importance de la verrerie anversoise concernent donc peut-être le nouvel édifice, auquel, en 1582, Guichardin appliqua le qualificatif d'*admirabilis fornax*, amendement significatif à son édition de 1567, où il disait à peine deux mots de la verrerie à la façon de Venise, installée à Anvers.

Pasquetti aurait bien voulu obtenir privilège « affin que dedens quelcque terme d'années nulz aultres ne pourroient ammener voires de cristallin en ces Pays-Bas, lesquelz toutesfois ceulx de Venize en faisoient apporter pour le présent an beaucop plus grande quantité que onques auparavant, et ce plustost pour faire despit, desplaisir et domaige au dict suppliant. »

Pasquetti n'obtint pas sans doute la prohibition à l'entrée, sollicitée à l'effet d'être préservé de « la ruyne par le moyen

(1) « Alhier alsoo ghoet *ende betere* dan tot Venegien vinden. »

d'iceulx voires de Venise; » car conformément à ce qui eut lieu en 1607, d'après ce que j'ai dit plus haut (1), M. Génard nous fait connaître, à la date du 13 septembre 1567, un certificat de recommandation accordé à deux marchands d'Anvers, les frères Stroes, qui se proposaient de se rendre à Venise pous y faire leurs approvisionnements en verres à boire.

Dans plusieurs requêtes de l'époque, on trouve la mention de dépenses faites pour attirer à Anvers « de longz (lointains) pays, les maistres ad ce nécessaires. »

A propos de ces maitres, il est utile d'appeler l'attention sur une circonstance : on ne connait pas l'origine de Cornachini; mais il était sans doute étranger à Venise, comme de Lame qui était de Crémone, comme Pasquetti natif de Brescia, comme aussi les gentilshommes Altaristes qui s'engagèrent à Liège au siècle suivant.

Si Francisci est indiqué comme Vénitien dans les documents révélés par M. Pinchart, on sait aussi qu'il se retira bientôt pour laisser la continuation de son industrie à Pasquetti, le Brescianais.

Mais s'il y eut peu de Vénitiens parmi les personnages en évidence, il dut y avoir un certain nombre d'ouvriers vénitiens à la verrerie d'Anvers :

Cornachini parle d'ouvriers qu'il était allé recruter à Venise (art. XIIII de son *intendit*) ;

Pasquetti allègue qu'il s'est transporté aux mêmes fins à Venise (acte du 15 décembre 1561);

Le même (acte du 19 juin 1565) allègue les « grandz

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXI, p. 157.

dépens excessifz sallaires et courtoisies, » qu'il doit payer aux maîtres de Venise, et des « dépens de leurs voyage et chevaulx » pour les faire venir à Anvers, dépenses d'autant plus grandes que l'autorité de Venise frappe de peines ceux qui s'expatrient;

Plus tard Mongarda revient plusieurs fois sur la nécessité d'augmenter ses moyens d'attirer les ouvriers vénitiens, d'autant plus que ceux-ci étaient plus strictement retenus chez eux par les défenses de la République.

Il y eut donc un grand nombre de Vénitiens travaillant en sous-ordre aux fournaises d'Anvers.

Mais je dois cesser d'attribuer cet état de choses à une tolérance du Conseil des Dix : celui-ci était désarmé par le fait à l'égard des émigrants d'un rang inférieur dont les noms lui échappaient ; pourtant il sévissait même à l'égard de ceux-là, quand il parvenait à les connaître.

M. Génard fait, à cet égard, apparaître deux documents importants :

Le premier est la requête de Pasquetti, du 4 juin 1565. Il y dit : « quasi il doibt aschapter les maistres et officiers à faire le dict art et science, parce que la Illustrissime Seigneurie de Venize en faict si grande estimation *et plus à présent que pour le passé,* veu que ayant le dict remonstrant donné commission et faict la provision à Venize pour faire venir ung aultre vaillant maistre, lequel par ses propres lettres luy avoit prié et promis de luy venir servir en tel art, et estant pour partir, fust découvert et son commis qui le debvoit accompagner icy, fust denunché ou accusé aux Seigneurs Chiefs et Juges de Dix au dict Venize, à la requeste des patrons des fornaix à Muran (Murano), tellement

que les dicts Seigneurs Chiefs fisrent commander au dict son commis de comparoir par-davant leur tribunal, auquel, non obstant qu'ilz ne le povoint convincer, ilz défendirent soubz paine de la hart que pour l'advenir, il ne se debvoit empescher ne parler, ne conduire hors de Venise telz maistres... »

Le second document au sujet de la sévérité du Conseil des Dix est un décret rendu le 15 octobre 1589, au nom du doge Pascal Cicogna, par le potestat de Murano, Jean de Medio. Antonio Obizzo, Vénitien, s'était engagé comme verrier en la fournaise des *Trois Couronnes*, à Venise, dirigée par le seigneur Donato Brisighella, pour la somme de 107 ducats qu'il avait perçue ; au mépris de ses engagements dont la violation imprudente devait attirer l'attention de l'autorité, il était allé à Anvers s'engager en la verrerie d'Ambrosio Mongarda : cela entraina pour le coupable une condamnation à quatre ans de galères, outre la restitution des sommes perçues ; de plus, il était stipulé en faveur de qui le livrerait un droit de capture de 100 livres, à prendre sur les biens du condamné ou, en cas d'insuffisance, sur la caisse publique, auquel cas le condamné pour s'en rédimer devait fournir, jusqu'à solution complète, un complément de service dans lesdites galères.

Par conséquent, si les défenses du Conseil des Dix doivent être considérées comme assez efficaces, pour que très peu d'ouvriers vénitiens et muranistes aient osé braver l'autorité de leur pays afin d'aller s'établir à Anvers, on pourrait se demander si la participation d'autres ouvriers italiens — les seuls que, par hypothèse, on aurait attirés à Anvers, où, en effet, on ne demandait pas le concours exclusif des Vénitiens

— ne doit pas établir une différence entre les véritables verres de Venise, qui continuaient à être importés dans les Pays-Bas, comme on l'a vu ci-dessus, et les imitations de ces verres fabriqués dans nos contrées.

Mais cette différence, si elle existe réellement, sera-t-elle jamais appréciable? Neumayr, cité plus haut, qui était contemporain, dépeignait les verres à la façon de Venise fabriqués à Anvers par des Italiens, comme presque aussi beaux que ceux de Murano et de Venise; un concurrent, c'est-à-dire un connaisseur, un individu plutôt disposé à déprécier qu'à louer, Gridolphi, alléguait que, dans les usines de Mézières et de Liège, on pratiquait « de contrefaire les voires de Venise sy ponctuellement qu'à grande peine les maistres sçauraient juger de la différence. » Or, il paraît peu probable que cette déclaration du mérite des autres verriers à la façon de Venise aurait été un aveu d'infériorité; il faut en conclure que les Italiens, autres que Vénitiens et Muranistes, étaient arrivés à un égal degré d'habileté dans la fabrication artistique du verre. D'ailleurs, on l'a vu ci-dessus, les verriers à la façon vénitienne ne se faisaient pas faute d'affirmer qu'ils fabriquaient aussi bien qu'à Venise, *et même mieux*.

M. Génard, après avoir publié deux actes relatifs à la confiscation de verres vénitiens contrefaits à Liège, effectuée en 1571, dont parle aussi M. Pinchart, arrive à Mongarda, dont M. Pinchart ne s'est pas encore occupé (1).

M. Génard nous apprend que Pasquetti avait stipulé en

---

(1) M. Génard m'annonce d'autres documents dont le commentaire fera, le cas échéant, l'objet d'une lettre ultérieure.

1574, qu'après sa mort son privilège passerait à son neveu Renaud Pasquetti ; mais celui-ci alla s'établir en Italie, et un autre neveu de Pasquetti, nommé Pierre de Pedralis, obtint la survivance avec Ambrosio Mongarda, ancien maître des fournaises, dirigées par lui pendant 20 ans, que Pedralis s'associa à cette fin ; le privilège fut octroyé pour la période de 1572 à 1589, avec tous les avantages accordés précédemment à Pasquetti lui-même.

En 1586, un document nous montre Mongarda (1) seul patron et maître de la fournaise, agissant en qualité de tuteur de Pierre Sanni, qui jouissait d'une pension de la ville d'Anvers, à raison de la mort de son père, qui avait perdu la vie à la suite de la néfaste journée dite la *Furie espagnole*, en 1576 (2).

Ambrosio Mongarda apparait encore dans différents actes au sujet de la continuation des avantages accordés précédemment à Pasquetti (29 avril 1586) ; d'une livraison de cendres d'Espagne pour la fabrication du verre (29 novembre 1588) ; de difficultés avec le génie militaire au sujet d'un emplacement des remparts, à la « Tour bleue » (3), où depuis 40 ans

---

(1) M. Génard nous fait connaitre la famille de ce Mongarda : son dixième enfant, une fille du nom de Suzanne, épousa Ferrante Moroni. Je dois donc supprimer, à propos de ce nom, la parenthèse qui le suit à la ligne 5 de la page 135 ci-dessus.

(2) Ce n'est pas en cette seule occasion que les Italiens qui résidaient à Anvers contribuèrent à la défense de la ville : lors de l'invasion de Martin Van Rossem, cité plus haut, ils avaient organisé un corps de défense, composé de 300 hommes.

(3) La Tour bleue (*Blauwen Thoren*), ainsi nommée de son toit en ardoise, était l'une des deux tours qui défendaient le rempart Saint-Georges, continuation vers le midi du rempart de Kipdorp. Elle existe encore aujourd'hui vers le point qui sépare, à Anvers, l'avenue des Arts de celle de l'Industrie. (Willems, *loc. cit.*, p. 273, n° 260 ; Thys, *loc. cit.*, p. 378.)

l'on préparait (extrayait?) des matériaux pour la fabrication du verre, etc., etc.

La seule particularité que j'y rencontre et qui ne rentre pas dans l'ordre de celles que j'ai relevées plus haut, est une allégation qui s'est produite dans un acte de 1592, que, de Londres et de Middelbourg, il s'exerçait de secrètes tentatives d'embauchage des ouvriers verriers employés à Anvers, ce qui démontre tout au moins l'habileté de ces ouvriers.

Quant à la concurrence de Middelbourg, en Zélande, où un Godefroid Verhaegen avait établi en 1581, comme les documents de M. Génard nous l'apprennent, une verrerie à la façon de Venise, Mongarda essaya de profiter de la réunion apparente et momentanée de tous les Pays-Bas, à la suite de la Pacification de Gand, pour faire prévaloir son privilège même dans les provinces du Nord ; mais ses efforts restèrent nécessairement infructueux par suite des événements politiques.

Les Provinces-Unies, une fois que leur séparation d'avec les Pays-Bas espagnols fut définitivement consommée, exercèrent de leur côté l'art de la verrerie.

Nous rencontrons, entre autres, en 1667, une verrerie à Harlem, où, comme à Venise, on fabriquait des verres ayant l'apparence de l'opale, de l'améthyste et du saphir ; on y avait retrouvé « le secret qu'on avait perdu il y a plus de cent ans de faire du verre rouge » ; enfin on était parvenu à y faire « une sorte de verre plus dur que le cristal et d'une couleur non moins belle. »

Peut-être s'agit-il, dans ce renseignement, de la verrerie établie dans les Pays-Bas, par des Anglais, dont j'ai

parlé dans ma précédente lettre, d'après M. Enschedé (1).

Je termine en rappelant cette expression de « verres de fougère », que j'avais citée comme indiquant une espèce de verre d'une légèreté exceptionnelle. Cette expression doit avoir été fort répandue ; je la retrouve, en effet, jusque dans une description de fouilles en des substructions romaines (2), où il est parlé d'une « coupe en verre de fougère » qui y aurait été découverte.

J'ai l'honneur, etc.

H. Schuermans.

Liège, juin 1883.

P. S. Au moment de corriger les épreuves du présent article, je dois ajouter que les études de M. Génard ont paru dans le *Bulletin des Archives d'Anvers*, XIII, p. 421, et XIV, p. 128 (début d'un article qui nous fait connaître le nom de plusieurs verriers : Daniel Belonato, Dominico et Aluisi Manoli, Agostino Brisigella et Pietro de Santo Schinco).

Je ne m'étais pas trompé en supposant que Schayes avait traduit phonétiquement *Gläser* (verres à boire) par *glaces* (miroirs ou vitres), dans le passage de Neumayr von Ramssla, dont il a été question plus haut, p. 356.

---

(1) C'est dans le *Journal des Sçavants* de 1667, II, p. 467, que j'ai trouvé cette mention de la verrerie de Harlem : un M. Coleprez, de Leide, en parle à propos d'une découverte inattendue de verre couleur d'opale, au fond d'un creuset qui s'était brisé dans une verrerie d'Angleterre.

(2) Grignon, *Bulletin des fouilles faites, par ordre du roi, d'une villa romaine sur la petite montagne du Châtelet*, p. 61.

Je m'étais en vain adressé à la plupart des bibliothèques les plus importantes de Belgique, tant publiques que privées, pour obtenir un exemplaire de ce *Voyage en Belgique*, etc., qui contient des détails fort intéressants sur les villes suivantes (d'un itinéraire à travers nos provinces actuelles en allant de Lille à Breda) : Ypres, Dixmude, Nieuport, Ostende, Bruges, Gand, Anvers, Malines, Bruxelles, Louvain, Santhove, Hoogstraeten.

Mon collègue, M. le chanoine Reusens, a eu l'obligeance de s'adresser pour moi en Allemagne, d'où il est parvenu à me procurer cet ouvrage, non pas de la première édition publiée à Leipzig, en 1620, mais d'une édition subséquente, annotée par J.-Ger. Pagendarm, de Lubeck, et publiée à Jena en 1734 : si les *conatus historici*, dont cet annotateur accompagne l'ouvrage de Neumayr, ne sont pas toujours d'une exactitude rigoureuse, ils n'en constituent pas moins un avantage qui compense la rareté plus grande de la première édition.

L'exemplaire qui m'a servi a été offert par moi à la bibliothèque de l'université de Liège, où il sera utile aux études de ceux qui voudront compléter et corriger l'œuvre de Schayes : le travail de celui-ci doit, en effet, être soumis à correction, s'il a — ce que je ne puis vérifier, faute de temps suffisant — suivi dans son résumé et dans sa traduction le même système d'interprétation que pour le mot *Gläser*.

Quoi qu'il en soit, voici le passage même de Neumayr, d'après la p. 373 de l'édition de Pagendarm :

« J. F. Gn. wurde auch der Ort gezeiget, da man Gläser auf venedische Art machet, welche an Schönheit fast den

Muranischen oder Venedischen gleich gehen, und sind es Italiäner, so sie machen. »

Il est à remarquer que *fast* n'avait pas anciennement le sens de *presque*, mais bien celui de *fort*, *très*. Il y a donc peut-être dans le passage de Neumayr une nuance plus déterminée que dans la traduction de Schayes, où il s'agit seulement, dans toute la force du terme, d'un *à peu près*.

En outre, il est bon de remarquer aussi que Schayes ne peut invoquer la circonstance citée ci-dessus que les peintres de verrières s'appelaient *gelaesmakers* : dans le passage qu'il a estropié, *Gläser* (ou *gelaeser*, *glasen*) pourraient bien, d'après ce système, signifier des vitraux d'église ; mais jamais *glaces*, miroirs. Or, les Vénitiens n'ont jamais fait de vitraux d'église à Anvers, et il ne peut s'agir de leur part que de verres à boire.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX

SÉANCES

des 1er, 8, 14, 15, 22 et 29 septembre; des 6, 13, 20 et 27 octobre 1883.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Église de Flémalle-Grande. Panneaux-armoiries.

Le conseil de fabrique de l'église de Flémalle-Grande (Liège) avait soumis la proposition de vendre les anciens panneaux-armoiries des seigneurs de Flémalle, qui ornaient les plafonds des bas-côtés de la vieille église, aujourd'hui démolie.

Le Collège, de son côté, aurait désiré voir replacer ces panneaux dans les plafonds de l'église récemment construite; mais il résulte de l'inspection faite par un de ses dessinateurs que ce projet n'est pas réalisable.

Dans cet état de choses, la Commission croit devoir inviter l'architecte à étudier les moyens de les utiliser, soit dans une sacristie, soit dans telle dépendance de l'église qui pourra convenir. Il s'agit, en effet, de conserver des souvenirs locaux, en même temps qu'une décoration pittoresque et originale, et mieux vaut les réunir ainsi que de les disperser par des ventes qui seraient d'ailleurs peu productives.

Quant aux pierres tumulaires provenant de l'église démolie, il y a lieu de les transporter dans le nouveau temple et de les encastrer soit dans les murs du transept et des chapelles du Nord, soit dans le pavement, aux endroits où la circulation est peu fréquente.

Église de Sainte-Catherine, à Bruxelles. Tableaux.

— Un délégué a examiné dans l'église de Sainte-Catherine, à Bruxelles, un tableau représentant *l'Assomption de la Vierge*, qui était signalé dans un rapport adressé à M. le Ministre de l'intérieur par M. Lampe, expert des musées royaux, comme exigeant d'urgentes réparations.

Si l'œuvre, attribuée par le rapport précité à P.-P. Rubens, ne paraît pas être de la main du maître, elle appartient du moins à son école. Du reste, dans des notes relatives aux tableaux appartenant à l'église de Sainte-Catherine, et qui se trouvent dans les archives de la Commission royale des monuments, au dossier concernant la restauration de ces tableaux, il est fait mention de deux *Assomptions de la Vierge*, l'une de Schut, l'autre de Van Orley (celle-ci dans le style d'Italie, dit la note); Rubens n'y est pas cité. C'est évidemment du tableau de Schut qu'il est question dans le rapport de M. Lampe.

La proportion des figures est celle que les peintres appellent : petite nature. Les personnages de l'avant-plan ont subi des repeints, qui ont, par places, altéré le dessin et dont le ton est lourd et pâteux. La Vierge, enlevée sur un siège de nuages vers les cieux qui s'entr'ouvrent, est entourée de petits anges d'une facture souple et d'une coloration charmante. Ces figures d'anges constituent la partie la mieux conservée du tableau. Il y a manque d'accord entre le travail des restaurations faites antérieurement et les dessous de

la peinture : le vernis a beaucoup souffert, surtout dans la partie inférieure ; des accrocs et des déchirures de plusieurs centimètres de longueur se sont produits, notamment à gauche, au bas du tableau et vers le haut, à droite ; toute la partie supérieure de la toile est sillonnée de petites boursouflures.

Ce rapport a été transmis à M. le Ministre de l'intérieur, qui désirait être renseigné sur l'état de conservation du tableau précité.

— La Commission a émis des avis favorables sur :

1° La statue terminée de Barthélemy Dumortier, à ériger à Tournai : auteur, M. Fraikin ; Statue de Barthélemy Dumortier, à Tournai.

2° Le modèle de la statue représentant l'Architecture, destinée à la décoration de la façade du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles : auteur, M. Samain ; Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Statue.

3° La statue de la Flandre orientale, exécutée par M. Vander Linden, pour le monument royal de Laeken ; Monument royal de Laeken. Statue.

4° La nouvelle maquette, par M. De Tombay, du groupe destiné à la décoration des terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège, et représentant le cheval dompté par l'homme, sous réserve de quelques observations de détails dont l'auteur tiendra compte dans l'exécution du modèle en grand. Terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège. Décoration.

— Ensuite du rapport du Comité des correspondants de la province du Brabant (voir *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, année 1883, page 120), des épreuves photographiques ont été prises, par les soins de la Commission, du tabernacle de l'église de Suerbempde. Église de Suerbempde. Tabernacle.

Le Collège est d'avis, après examen de ces photographies et vu l'intérêt que présente l'édicule dont il s'agit, qu'il y a lieu, comme pour le tabernacle de Léau, de le faire mouler

en entier pour servir à l'enseignement de l'art; les détails pris isolément perdraient forcément de la valeur qu'ils possèdent dans l'ensemble.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Monument du *Steen*, à Anvers.

Le Comité des correspondants de la province d'Anvers ayant signalé les dangers que lui paraissait courir, à l'occasion des travaux de rectification des quais de l'Escaut, à Anvers, le monument connu sous la dénomination : *le Steen*, la Commission a prié M. le Ministre de l'intérieur de vouloir bien donner des instructions dans le but de sauvegarder l'existence de cet édifice, aussi intéressant sous le rapport de l'art qu'au point de vue historique. Ce haut fonctionnaire a fait connaître que toutes les mesures de précaution étaient prises par son département pour prévenir, dans la mesure du possible, tout accident qui pourrait se produire.

Ancien édifice le *Collacie-Zolder*, à Gand.

— L'administration communale de Gand a fait l'acquisition, pour la somme de 56,500 francs, de l'ancien édifice : *Collacie-Zolder*, en cette ville. Le Gouvernement étant sollicité d'intervenir dans les frais d'acquisition, la Commission a émis l'avis que ce monument a une importance assez considérable au point de vue de l'art et de l'histoire pour justifier cette intervention.

Beffroi de Furnes.

— Des délégués se sont rendus à Furnes (Flandre occidentale), pour inspecter le *Pavillon des officiers*, que l'administration communale a l'intention de faire restaurer pour l'approprier à l'installation des archives de la cité et de la bibliothèque publique. Elle demande, en outre, que cet édifice soit rangé dans la catégorie des monuments que le pays a intérêt à conserver.

Le *Pavillon des officiers*, construit en briques avec détails en pierre, se compose de deux parties faisant corps : l'une fut élevée pour servir de beffroi à la commune, en 1445 ; l'autre fut ajoutée en 1547, sous le règne de Charles-Quint, et servit, plus tard, de logis aux officiers qui tenaient garnison à Furnes, alors que les beffrois des communes avaient perdu de leur ancienne importance.

L'édifice, tel qu'il existe aujourd'hui, présente un aspect imposant et offre un spécimen fort intéressant de l'architecture civile de l'époque. Il complète admirablement l'ensemble déjà si remarquable de la place où il est situé.

La construction est solidement assise ; le parement a peu souffert ; les détails architecturaux : arcatures, meneaux et cordons ont bien été endommagés par le temps, mais ces altérations ne sont pas telles qu'une restauration exacte et complète ne soit restée possible.

L'attique, que l'on a dû démolir par mesure de précaution et dont les pierres sont conservées au grenier du *Pavillon*, comprend dans ses fragments tous les éléments nécessaires à sa reconstruction. Les délégués sont d'avis, et le Collège partage leur manière de voir, qu'il y a lieu de ranger le *Pavillon* dans la catégorie des édifices que le pays a intérêt à conserver et qu'il est digne, à tous égards, de la sollicitude des autorités compétentes.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° Les travaux supplémentaires occasionnés par la construction du presbytère de Houtain-Saint-Siméon (Liège). Presbytère de Houtain-Saint-Siméon.

Ces travaux, parfaitement justifiés, ont coûté 340 francs;

Presbytère d'Aertselaer.

2° Le devis estimatif (fr. 4,225-57) des réparations projetées au presbytère d'Aertselaer (Anvers).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Ont été approuvés :

Église de Heykant-sous-Berlaer.

1° Les plans dressés par M. l'architecte Blomme, pour la construction d'une église à Heykant-sous-Berlaer (Anvers);

Église d'Hermée.

2° Les plans et devis des travaux relatifs à l'exécution de la tour de l'église d'Hermée (Liège) : architecte, M. Lambrecht;

Église de Flémalle-Grande.

3° Le projet d'achèvement de la tour de l'église de Flémalle-Grande (Liège) : architecte, M. Halkin;

Église de Châtelineau.

4° Les plans du nouveau beffroi à construire à l'église de Châtelineau (Hainaut) : architecte, M. Dal;

Église de Thollembeek.

5° Le placement dans la tour de l'église de Thollembeek (Brabant), de deux cloches pesant respectivement 1,600 et 800 kilog., en remplacement de la cloche de 2,200 kilog., qui a été fêlée;

Église de Cappellen.

6° Le plan du beffroi à établir dans la tour de l'église de Cappellen (Brabant), à la condition de ne pas engager les poutres inférieures de la charpente dans la maçonnerie, mais de les faire reposer sur des corbeaux, afin de diminuer, dans la mesure du possible, sur les murs, l'effet des oscillations produites par la vibration des cloches;

Église d'Oreye.

7° Les dessins de deux autels latéraux destinés à l'église d'Oreye (Liège).

Église d'Hingeon.

— La Commission propose d'autoriser le maintien dans l'église d'Hingeon (Namur) des objets mobiliers qui y ont été placés sans autorisation.

— M. le Gouverneur de la Flandre occidentale avait proposé de mettre en adjudication publique deux autels à placer dans l'église de Wyngene. Ce mode de procéder n'a pas semblé de nature à être adopté, dans le présent cas, où il s'agit de travaux rentrant dans la catégorie des ouvrages d'art. Il est à remarquer d'ailleurs que le modèle a été fourni par un artiste qui s'engage à le réaliser pour un prix convenu. Si l'on persistait à mettre le travail en adjudication, il faudrait nécessairement demander un projet-type à un architecte, ce qui donnerait lieu à des frais supplémentaires, à moins de faire appel à la concurrence d'artistes, à qui l'on demanderait des dessins en même temps que des prix, ce qui ne ferait qu'apporter des retards dans l'exécution définitive.

Église de Wynghene. Autels.

— Les essais de restauration de l'ornement sacerdotal du xve siècle, appartenant à l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles (Brabant), n'ayant pas donné de résultat satisfaisant, le Collège a cru devoir adopter l'idée émise par M. le Ministre de la justice, de renoncer à cette restauration et de proposer l'acquisition de l'ornement dont il s'agit par un musée public.

Église de Sainte-Gertrude, à Nivelles. Ornement sacerdotal.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux aux églises de :

Comptes des travaux de restauration.

Alden-Eyck (Limbourg) : années 1876 à 1882 ;

Dinant (Namur) : année 1882 :

Anvers (cathédrale) : 1er semestre 1883 ;

2° La proposition de mettre en adjudication publique la restauration des toitures de l'église de Saint-Loup, à Namur ;

Église de Saint-Loup, à Namur.

Église de Vucht.

3° Le plan des travaux de restauration à exécuter à l'église de Vucht (Limbourg);

Église de Saint-Jacques, à Tournai.

4° Le projet relatif au déchaussement du portail de l'église de Saint-Jacques, à Tournai (Hainaut). L'architecte a été engagé à établir une petite marche dans la porte d'entrée, pour empêcher les eaux pluviales d'être refoulées à l'intérieur de l'église, et d'arrondir la base inférieure de l'égout sous le palier;

Église de Saint Georges, à Anvers.

5° Le projet relatif à l'amélioration d'une dépendance de l'église de Saint-Georges, à Anvers;

Cathédrale de Saint-Bavon, à Gand.

6° Le devis des travaux complémentaires de restauration des tourelles du transept de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand;

Église d'Hérinnes.

7° Le devis estimatif des travaux de consolidation de la tour de l'église d'Hérinnes (Brabant).

Projets de restauration d'édifices religieux.

— La Commission a également émis des avis favorables sur les demandes d'autorisation de confier à des architectes l'étude des projets de restauration des édifices religieux ci-après :

Thourout (Flandre occidentale) : église paroissiale;
Oostvleteren (même province) : église;
Messinnes (même province) : église et presbytère;
Zele (Flandre orientale) : annexe de l'église paroissiale.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

LES

FABRIQUES DE VERRES DE VENISE

D'ANVERS ET DE BRUXELLES

AU XVIe ET AU XVIIe SIÈCLE.

(*Suite.*)

V.

Ambroise Mongarda continue la fabrique de J. Pasquetti. — Concurrence de Grégoire Fritsele. — Introduction clandestine dans les Pays-Bas de produits similaires de provenance étrangère. — Notes sur les établissements du même genre fondés à Middelbourg, à Liége, à Cologne et en France.

En 1580, Jacomo (Jacques) Pasquetti (1) fit la cession de son usine et de son privilége à Ambroise Mongarda (ou Mongardo), qui avait pour associé Pierre Predralis et d'autres.

(1) Des actes du mois de mai 1558 (archives communales d'Anvers) nous apprennent qu'il était alors âgé d'environ cinquante ans. (Communication de M. le chevalier Léon de Burbure.)

Un octroi du 27 juillet reconnut le fait (1). Il résulte des termes d'un autre octroi, qui porte la date du 19 décembre 1586, qu'à cette époque Ambroise Mongarda était « le seul maistre » de la fournaise » d'Anvers, et qu'il avait obtenu pour lui un monopole pour douze ans, à partir de l'expiration du dernier privilége concédé à Jacomo Pasquetti. Celui-ci y est qualifié de « premier inventeur dudict art de faire voires de cristal » à la façon de Venize », et il y est dit qu'il lui avait été délivré, le 30 juin 1574, des lettres patentes en vertu desquelles, « après son trespas, Regnaldo Pasquetti, son nepveu » et son institué héritier, ou ses commis, pourroient exercer » icelluy art pour le terme et cours dudict octroy ». L'on y apprend de plus ces autres particularités intéressantes : « Mongarda avoit gouverné et administré, comme facteur, » seul, la fournaize plus de vingt ans continuelz, et furny » icelle de toutes ses nécessitez, tant durant la présence » dudict Jacomo que lorsqu'il estoit absent en Italie », et, « pour récompense de susdicts longs services », ce dernier lui « avoit, par testament, donné la totale négociacion et » traficque de ladicte fournaize, avecq tous les ferremens, » instrumens et ustensilz, et toutes aultres choses trouvées » en la maison où estoit ladicte fournaize », à la condition de payer certaine somme d'argent annuellement à son neveu pendant les années qui restaient à courir du privilége. Après

(1) Den ij^en augusti xv^c lxxx. — « Octroy ende consent voer Ambrosio Mongardo om te moeghen continueren het maken van de cristalynen gelasen » t' Antwerpen met Pierre Predralis ende andere zyne ghesellen, duerende den » tyt van d'octroy by Jacomo Pasquety daerop verworven, met interdictie, etc., » de xxvij july lxxx. » (Registre n° 20703 ; compte du 1er octobre 1579 au 30 septembre 1590, fol. lj v°, aux Archives du royaume.)

la mort de Jacomo Pasquetti, Mongarda eut avec le neveu « plusieurs différens et procès », mais ils parvinrent à s'entendre « par le moyen et intervention de leurs amys », et Regnaldo Pasquetti fit, par acte authentique, abandon complet de toutes ses prétentions. Pendant ces débats « ung » nommé Grégoire Fritsele, Vénitien, ayant cy-devant esté » serviteur en ladicte fournaize (lequel pour certain délict » a esté constrainct se retirer d'Anvers), » parvint à obtenir « sinistrement, sans donner à cognoistre ce que dessus, » octroy (1) et povoir d'exercer ledict art ». Quand Mongarda fut débarrassé de toutes les tracasseries que lui avaient suscitées la succession de son prédécesseur et ce malhonnête concurrent, il acheta « une maison fort commode et propice » pour tenir ladicte fournaize, ayant aussi, incontinent » après la réduction d'Anvers [17 août 1585], envoyé » exprès à ses grands despens en Italie, pour avoir » ouvriers, » et il réussit, « avecq beaucoup de paines, » laboeurs et travaulx à redresser ladicte fournaise, qui ces- » soit pour la retraicte des maistres ouvriers audict Italie, à » cause de la continuation des troubles ».

Ces faits ont été consignés du reste par Mongarda lui-même, puisqu'il était dans l'usage de reproduire dans le préambule des lettres patentes, quelles qu'elles fussent, la requête du pétitionnaire ou *suppliant*, selon l'expression d'alors. Il voulait établir par là qu'il avait bien mérité la faveur qu'il sollicitait, c'est-à-dire la prorogation pour douze ans, du privilége que lui avait légué feu Pasquetti. Nous

(1) Nous en avons vainement recherché la mention dans les comptes des droits de sceau.

avons dit que ces nouvelles lettres patentes sont datées du 19 décembre 1586.

Un peu de calme régnait dans les Pays-Bas depuis la prise d'Anvers par le duc de Parme, et la proclamation par ce gouverneur général d'un pardon général accordé par Philippe II à ceux qui s'étaient mêlés aux troubles. Notre fabricant de verres de Venise avait recommencé à travailler activement, lorsqu'en 1595, il constata des fraudes qui se commettaient à son préjudice par l'introduction de verres cristallins étrangers que l'on faisait entrer clandestinement dans les provinces des Pays-Bas restées au pouvoir du roi d'Espagne, et que l'on y vendait. Il fit connaître que « depuis peu de tempsençà, à Middelbourg, en Zélande, » l'on a dressé un four pour y contrefaire lesdicts voires, » lesquelz l'on faict doiz là secrètement mener en Flandres, « Arthois, Lille et ailleurs. » C'est dans le but de mettre fin à ces manœuvres illicites qu'il réclama une confirmation de la défense « que nulz aultres ouvriers que lui, ou ses » commis, puissent faire iceulx voires de cristal ny les » contrefaire ou faire vendre en iceulx pays de par-deçà, à » paine d'encourir l'amende de six florins carolus d'or pour » chascun voire qu'ilz auront ainsi contrefaict, vendu ou » faict vendre ». Des lettres patentes contenant ces mesures protectionnistes de l'industrie de Mongarda, lui furent délivrées le 17 mai, avec la restriction concernant la fabrique « des platz voires à faire miroirs, en la terre de Lalaing, » dont nous parlerons plus loin, et que l'on avait négligé de répéter dans les derniers octrois. Il lui fut en outre permis, par d'autres lettres, en date du 9 juin suivant, de faire imprimer les documents établissant ses droits.

L'étendue du territoire sur lequel s'exerçait librement le privilége de Mongarda était singulièrement diminuée par la constitution de la république des Provinces-Unies. C'est sur le point le plus rapproché des provinces restées au pouvoir de Philippe II, que l'on avait installé un nouveau four pour faire concurrence à l'établissement d'Anvers, où se pratiquait depuis environ quarante ans, l'art que son propriétaire proclamait avec orgueil « une des plus belles sciences dont icelle » ville soit décorée. » Mongarda avait à Middelbourg un facteur du nom d'Antoine Stales ou Stals, qui est désigné dans un document de l'année 1585, comme un « marchant » de verres christalins venans de Venise ». Celui-ci s'étant avisé de se rendre à Anvers sans passeport, pour traiter du trafic de ladite marchandise, fut condamné à une amende dont il obtint rémission (1). Cinq ans environ plus tard, en 1590, Mongarda présenta au gouverneur général une requête à l'effet de faire obtenir à son facteur l'autorisation, valable pendant six mois, de venir à Anvers traiter de leurs affaires communes. Mais elle ne fut accordée qu'après avoir été soumise d'abord à l'avis de l'évêque, qui avait dû s'enquérir des opinions religieuses qu'ils professaient l'un et l'autre (2).

Rien encore n'a été publié sur la fabrique de Middelbourg, dont le nom est ici mentionné pour la première fois. Il doit y

---

(1) *Inventaire sommaire des Archives départementales du Nord,* t. III; p. 147, 2e col.

(2) Le prélat dit dans la lettre qu'il écrivit à ce propos, le 19 mars : « ... estant » assés informé de la religion et conduicte d'Ambrose Mongarde, attestons par » ceste qu'il at tousjours esté catholique et est encore tenu pour tel, comme aussi » Antoinne Stals, au moins du temps qu'il a esté demeurant en ceste ville. » (Volume des *Passeports pour les personnes de* 1526 *à* 1616, aux Archives du royaume.)

avoir eu, du reste, dans le temps où Mongarda se plaignait de ses concurrents, plusieurs verreries en activité dans les pays voisins de nos provinces où l'on contrefaisait les productions de l'art cultivé à Murano. Nous verrons plus tard le successeur de cet industriel adresser aux archiducs Albert et Isabelle, en janvier 1607, des plaintes du même genre, et signaler la concurrence que lui faisaient les fournaises installées à Mézières et à Liége (1), où travaillaient plusieurs de ses maîtres ouvriers qu'on lui avait embauchés. En 1611, il constatait avec satisfaction que celles-ci, de même que la fournaise de Cologne, s'en étaient allées « en fumée » (2). En effet, les Vénitiens qui avaient tenté à deux reprises de s'établir dans cette dernière localité, en 1607 et 1608, n'avaient pas réussi (3). Notons encore que peu de temps auparavant,

---

(1) Dans l'article intitulé : *Verres à la vénitienne fabriqués dans les Pays-Bas*, que M. Schuermans a publié dans ce même volume du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (XXIIe année, pp. 133 et suiv.), il nous a révélé une particularité bien intéressante au sujet de la fondation d'une cristallerie à Liége, en 1569, par un nommé Nicolas Francisci, et dont il a trouvé la mention dans Foullon, *Historia populi Leodiensis*, t. II, p. 292. Il est donc très probable que les verres de Venise liégeois confisqués à Anvers, en 1571 (*voy.* § IV), proviennent de cette fabrique. On ignore jusqu'ici combien de temps l'usine de Liége fut en activité; un fait certain est qu'elle a dû cesser entre le mois de janvier 1607 et le mois de février 1611.

(2) Houdoy, *Verreries à la façon de Venise*, p. 50.

(3) Les registres aux résolutions du magistrat de Cologne font connaître qu'en mai 1607 deux Vénitiens offrirent d'établir une fabrique de verres cristallins, à la condition de jouir des franchises que l'on avait accordées à d'autres industriels du même genre « à Anvers et à Amsterdam ». Ils furent autorisés à s'installer rue Saint-Séverin, mais bientôt les voisins se plaignirent des dangers d'incendie que présentait la proximité de cette fournaise. L'année suivante ils s'enfuirent criblés de dettes. Néanmoins peu de temps après d'autres se présentèrent, mais ils ne furent pas plus heureux. (*Voy.* les *Ratsprotokolle* des années 1607 à 1609 aux Archives de la ville de Cologne. — Communications de MM. J.-J. Merlo et Höhlbaum.)

Henri IV, roi de France, avait successivement autorisé, dans le cours des années 1597 à 1603, des italiens originaires d'Altare, dans le duché de Montferrat, et d'autres natifs de Mantoue (1), à établir à Melun, à Paris, à Rouen, à Nevers et dans d'autres localités de son royaume des fourneaux pour « y faire toutes sortes d'ouvraiges de verre, » comme ils faisoient et pouvoient faire à Venise et aultres » lieux, sans brusler bois ou charbons » (2). On en avait érigé alors dans d'autres parties de la France, car, en 1618, deux marchands de ce pays furent emprisonnés à Lille pour ne pas avoir acquitté les droits assis sur les « verres de » cristal ou cristallins venus du Dauphiné ou aux envi- » rons » qu'ils transportaient en Angleterre (3). Comme on le voit par ces citations, il y a bien des recherches encore à faire sur l'histoire de la verrerie de Venise.

---

(1) A propos de ceux-ci, on lit à la p. 195 du t. IV des *Documents inédits*, publiés par Champollion-Figeac, une particularité qui mérite d'être signalée. Le « maistre verrier » de la fournaise de Paris avait été invité, en 1604, à se présenter devant la commission instituée pour les affaires de l'industrie et du commerce. Le procès-verbal de la séance du 21 mai s'exprime en ces termes : « Et ayant » esté averti de l'intention et cause pour laquelle il estoit mandé, qui estoit s'il » luy convenoit prendre des apprentiz françois, ausquelz il montreroit le secret et » art de faire des verres. Et faict responce qu'il ne luy estoit permis par le » prince de Mantoue, et qu'où il vouldroit oultrepasser de la deffence dudit » prince, tous ses ouvriers le quicteroient et abandonneroient, ce qui luy tour- » neroit à grand préjudice. »

(2) B. Fillon, *Coup d'œil sur l'ensemble des produits de la céramique poitevine*, pp. 21-22; — Laborde, *Histoire des arts industriels*, t. IV, p. 596; — Houdoy, *loc. cit.*, p. 22.

(3) Houdoy, *loc. cit.*, p. 52.

VI.

Philippe Gridolphi succède à Ambroise Mongarda. — Garanties qui sont accordées à ce dernier pour protéger son industrie. — Il s'associe avec Jean Bruyninck. — La fabrique d'Anvers passe entre les mains de Ferrante Morono. — Visite qu'y ont faite les archiducs Albert et Isabelle en 1600.

Nous voici arrivé au groupe des documents relatifs à la fabrique d'Anvers qui ont été mis au jour par feu M. Houdoy; nous avons à y ajouter l'analyse de quelques pièces que cet écrivain n'a pas connues, parce qu'elles ne sont pas transcrites dans les registres de la chambre des comptes de Flandre restés à Lille. Aux archivistes d'Anvers à rechercher les emplacements de la fournaise de Pasquetti et de celle de Mongarda; quels furent les priviléges que le magistrat de cette ville leur accordèrent; les contrats qu'ils passèrent avec les ouvriers employés par eux; les noms de ceux-ci; les dates de mariage et de décès utiles pour aider à l'intelligence de certains faits signalés plus haut, etc.

A sa mort, arrivée très probablement en 1597 (1), Ambroise Mongarda laissa une veuve et dix enfants. Peu de temps avant l'expiration de la douzième et dernière année de l'octroi du 19 décembre 1586, celle-ci en obtint le renouvellement pour sept ans, le 3 novembre 1597 (2).

---

(1) La date de 1599, inscrite sur son épitaphe, qui a été reproduite par Le Roy, *le Grand Théâtre sacré du Brabant*, t. II, p. 198, est fautive.

(2) L'original de la requête de la veuve Mongarda, avec l'apostille qui lui accordait continuation de son privilége pour sept ans, se trouve dans la collection des Papiers d'État, aux Archives du royaume.

S'étant depuis remariée avec Philippe Gridolphi (1), ce dernier s'adressa, pour avoir la confirmation de cette faveur, à l'infante Isabelle, à laquelle la souveraineté des Pays-Bas venait d'être donnée par Philippe II, son père; les lettres patentes qui lui en furent dépêchées sont datées du 7 janvier 1599 (2). L'année suivante, il se plaignit, dans une requête (3), que la guerre civile et la fermeture des rivières navigables eussent réduit les affaires de sa fabrique au point qu'il pouvait à peine suffire à l'entretien de sa nouvelle famille et de son personnel d'ouvriers (4). Il offrait de payer une redevance annuelle de 200 livres de 40 gros, monnaie de Flandre, la livre, si on voulait proroger le terme de son privilége jusqu'à seize ans, mais on ne jugea à propos que de l'autoriser pour douze ans, y compris les sept années mentionnées dans l'octroi de la veuve Mongarda, et on lui imposa une rétribution de 300 livres par année (lettres patentes du 14 mars 1600) (5); c'est la première fois qu'il est question de

---

(1) M. Jacquemart, dans son *Histoire du mobilier*, p. 588, dit qu'Élisabeth, reine d'Angleterre, appela d'Anvers, en 1567, Philippe de Gridolphi pour y perfectionner la fabrication du verre. Cette date étant la même que celle des documents que nous avons cités dans une note du § IV, à propos de Quarré et de Becku, il est évident qu'il y a erreur de nom de la part de l'écrivain français.

(2) Il fut autorisé par le conseil privé, le 16 février de la même année, à le faire imprimer; un décret de ce conseil, en date du 30 mars, prescrivit aux conseils de justice de le faire publier partout, quand ils en seront requis par le bénéficiaire. (*Voy.* t. XXII des *Ordonnances en minute*, aux Archives du royaume.)

(3) L'original existe dans la collection des Papiers d'État, aux Archives du royaume, avec l'apostille favorable, déterminant à la fois le terme et la redevance, et défendant « l'entrée de tous voires contrefaictz à la façon de Venize ».

(4) « ... venant ensemble, — dit-il, — au nombre de 36 ou 37 personnes ». M. Houdoy a omis de défalquer de ce chiffre Gridolphi, sa femme et les dix enfants de Mongarda. *Voy.* son livre, p. 12.

(5) Elles sont transcrites dans les registres n° 143, fol. vj v°, et 5009, fol. lix v°, à la chambre des comptes, aux Archives du royaume; la requête

pareille charge à payer par le concessionnaire. On y défendait « bien expressément l'entrée et apport de tous voires » contrefaicts à la façon de Venise, en préjudice dudit » octroy, à quoy toutefois ne seront comprins les voires sim- » ples ou ordinaires de Bohème, Allemagne, France et » Lorraine, lesquels auront leurs cours et train ancien. » A peine Gridolphi était-il en possession de ce privilége qu'il adressa une nouvelle supplique au conseil privé, réclamant contre « l'omission ou inadvertence », — disait-il — de toute pénalité à l'égard des contrevenants; il obtint satisfaction par acte du 16 mai 1600 (1), lequel prononçait l'amende ordinaire de 6 florins carolus pour « chascun voire » que ceux-ci auraient « contrefaict, vendu ou faict vendre ». On octroya à Gridolphi, le 24 octobre de la même année, un passeport (2) pour faire acheter à Middelbourg, en Zélande, et de là expédier par Calais, deux cent cinquante « bales de » soda, qu'est une estoffe dont l'on faict les voires de » cristalin », en payant, outre les droits de tonlieu, une somme de 250 livres pour droit de licente.

A peu de temps de là néanmoins, Gridolphi eut à prendre d'autres mesures dans l'intérêt de son industrie. « Nonob- » stant les défences, peines et prohibitions portées par iceulx, » il y est plusieurs hottiers (3) et marchants faisants traficq » des voirres de cristal, en lieu de les prendre et aller

---

apostillée se trouve dans la collection des Papiers d'État. La redevance payée par Gridolphi figure pour la première fois dans ce dernier registre, qui est le compte du domaine d'Anvers de l'année 1600-1601.

(1) La requête de Gridolphi apostillée et la minute de l'octroi existent dans la collection des Papiers d'État, citée.

(2) La minute se trouve dans la même collection.

(3) Colporteurs.

» quérir ou faire venir de Venise, les tirent à leur plus
» grande commodité des lieux et places les plus voisines où
» que se practique la contrefaicture desditz voirres de Venise,
» sy punctuèlement qu'à grande peine les maistres sçauront
» juger de la différence, non sans fraude, dol et supposition
» de ceulx qui soubz prétext d'une espèce de cristal
» eslit (1), amesné de loing (au regard de quoy il est plus
» chièrement estimé et vendu par-decha), trompent la court
» et le peuple, vendant l'ung pour l'autre, à leur seul et
» singulier proffit, non sans grand intérest, mesme de
» l'Estat, veu que par ce moyen, grande, voirres infinie
» quantité d'argent, se tire hors du pays ».

Gridolphi associait adroitement les intérêts de l'État aux siens propres. Aussi le conseil privé et le conseil des finances furent-ils d'avis de l'autoriser, par un privilége spécial, dont les lettres patentes ont été signées le 26 janvier 1607 (2), à pouvoir seul « faire apporter et amener voires de Venise » ès pays de Leurs Altèzes, » c'est-à-dire les véritables produits des ateliers de Murano. Mais on lui imposait l'obligation qu'il fabriquerait, aux mêmes prix, de la marchandise en quantité suffisante pour satisfaire aux besoins de la consommation des habitants des Pays-Bas. Il était, de plus, autorisé à visiter, en présence d'un officier requis à cet effet, toutes les caisses de verres qui seraient expédiées dans ces provinces, soit par eau, soit par terre, et dans lesquelles il

(1) De choix.

(2) La requête apostillée existe en original dans la collection des Papiers d'État, citée. C'est d'après cette pièce qu'a été rédigé l'octroi publié par M. Houdoy, *loc. cit.*, p. 45, et qui se trouve transcrit aux Archives départementales, à Lille.

soupçonnerait quelque fraude de l'espèce prévue. On eut grand soin toutefois de déclarer dans le texte des lettres patentes elles-mêmes, que ce n'était pas un monopole nuisible « à la » sustentation du peuple », et d'augmenter de 100 livres la redevance annuelle à laquelle il avait été imposé. Gridolphi était alors associé avec Jean Bruyninck, qui est qualifié de « livreur de voirres de l'hostel de Leurs Altèzes Sérénis- » simes », puisque l'octroi est concédé en leurs noms; et c'est encore à eux deux que furent accordées, le 18 décembre 1609 (1), la prorogation, pour six ans, du monopole de fabrication qui porte la date du 14 mars 1600, dont il a été question plus haut, et, le 5 février 1611, celle du privilége de vente exclusive des verres de Venise, qu'ils avaient obtenu le 26 janvier 1607, et qu'ils furent autorisés à conserver jusqu'en 1618. Le nom de Bruyninck ne figure plus dans les lettres patentes du 19 mars 1612 (2), par lesquelles les archiducs firent remise à Gridolphi d'une somme de 250 livres pour lui venir en aide dans les dépenses qu'il avait dû faire pour rétablir son four qui « avoit esté rompu » par deux fois, l'année passée ».

Enfin, le 12 décembre 1615, furent dépêchées d'autres lettres patentes (3) — ce sont les dernières relatives à l'établissement d'Anvers dont les registres font mention — qui pro-

---

(1) Elles sont transcrites dans le registre n° 143, cité, fol. cxxix v°; la minute fait partie de la collection des Papiers d'État.

Antoine Neri, l'auteur du traité intitulé : *l'Arte vitraria*, dont la première édition fut imprimée à Florence en 1612, parle des expériences qu'il a faites, cette même année 1609, et de Gridolphi, qu'il qualifie de *signor molto cortese* (p. 99 de l'édition de Milan de 1817).

(2) Minute dans la collection des Papiers d'État, citée.

(3) Elles sont transcrites dans le registre n° 143, cité, fol. ij^c xv.

rogeaient, pour un terme de six ans, à partir du 17 septembre 1618, en faveur de Gridolphi et des enfants d'Ambroise Mongarda, le monopole de la fabrication des verres de cristal à la façon de Venise. Il y est dit dans le préambule que ces enfants avaient alors tous atteint leur majorité, et qu'ils avaient « vendu leurs biens et les deniers » capitaux mis et réduict en masse commune pour les » employer à l'entretènement de la fournaise et de la maison » à cette fin achaptée, et que d'icelle fournaise dépendent » tous leurs moyens de vivre ».

Dans le récit des voyages faits dans les Pays-Bas par les archiducs Albert et Isabelle, lors de leur inauguration, on lit qu'ils se rendirent à Anvers au mois de décembre 1600, et l'auteur rapporte que parmi les choses intéressantes qu'ils visitèrent, savoir la cathédrale, la Bourse, la maison des tapissiers et la maison Plantin, ils « furent aussy veoir » aultres sortes de verre de belle invention » (1). Cette phrase ne peut évidemment s'appliquer qu'à l'établissement de Gridolphi.

Dans le courant de l'année 1625 la fournaise d'Anvers passa entre les mains d'un autre Italien, nommé Ferrante Morono. C'est la forme de la signature qu'il a apposée au bas d'un acte du 1er février 1628, dans lequel il est encore qualifié de « maistre de fournaize d'Anvers » (2).

Nous dirons plus loin que cette fabrique passa en d'autres mains en 1629, et qu'on cessa complètement d'y travailler en 1642.

---

(1) Gachard et Piot, *Voyages des souverains*, t. IV, p. 536.

(2) Liasse n° 2463 du Notariat général du Brabant, aux Archives du royaume.

VII.

Première tentative faite, en 1537, pour introduire la fabrication du verre cristallin à Anvers. — Mesures du gouvernement de Venise pour empêcher l'émigration des ouvriers verriers. — Énumération des objets qui se fabriquaient à Murano.

On trouve dans les comptes de la ville d'Anvers de l'année commençant à la Saint-Martin 1537-1538, la mention d'une somme d'un peu plus de 62 livres, payée, du chef de réparation et de livraison de matériaux pour l'établissement d'un four à verres, à Luc Van Helmont et ses associés, « qui avaient, — est-il dit, — importé dans cette ville la » fabrication du verre cristallin (1) ». Parmi les associés de ce Flamand, il y avait sans nul doute des fugitifs de Murano qui craignaient de se faire connaître. L'établissement n'eut, selon toute probabilité, qu'une durée très éphémère, car il n'en est plus fait mention.

Tous les noms des personnes qui se sont successivement présentées depuis pour fonder ou pour continuer la fabrique d'Anvers, appartiennent à l'Italie, et c'est naturellement de ce pays que venaient les artisans connaissant les différentes manipulations du verre telles qu'on le travaillait à Murano(2).

---

(1) « Lucas Van Helmont met zynen medegesellen hier hebbende gebracht de » neringe van cristalyn gelasen te maken, ende dat tot reparatien ende stoffe van » eenen gelaesoven te zetten : lxij lib. iij sc. iij den. » (Archives communales d'Anvers.) Communication de M. le chevalier Léon de Burbure.

(2) Il y en eut assez bien aussi qui émigrèrent d'Altare, petite localité située dans le duché de Montferrat, en Lombardie, où l'on travaillait beaucoup le verre. M. Cittadella le dit positivement dans son savant ouvrage intitulé : *Notizie relative a Ferrara*; 1864, p. 525, note. Il s'exprime ainsi : « Vedemmo i fabbri- » catori del 1548 ch' erano tutti d'Altare, e quindi dai metodi portati dal loro » paese si dissero poi questi vitri *all'Altarese*. »

L'octroi de 1586 le dit positivement, car il y est à la fois déclaré que les maîtres-ouvriers de la manufacture sont retournés en Italie par suite des troubles qui agitaient les Pays-Bas, et que Mongarda avait envoyé quelqu'un dans la Péninsule pour s'en procurer d'autres, qui devaient remonter son établissement. Il fallait, dans ce but, se résoudre à de grands sacrifices d'argent, car nous avons vu qu'il était formellement interdit aux verriers par les autorités de la République de se rendre à l'étranger pour y divulguer les secrets de leur art. Presque tous les écrivains qui ont parlé de la verrerie de Venise ont rappelé la disposition draconienne d'un décret de 1547, qui ordonnait l'assassinat de celui qui s'obstinait à rester au dehors après avoir reçu l'ordre de revenir. Serait-ce peut-être par crainte d'une fin aussi tragique que Jean de Lame, si tant est qu'il fût de Murano, abandonna l'idée d'exploiter le privilége que Marie de Hongrie lui avait octroyé en 1549? Même à plus d'un siècle de là, en 1664, n'a-t-on pas vu l'ambassadeur de Louis XIV près la République, répondre à Colbert, qui l'avait chargé d'embaucher secrètement des ouvriers miroitiers pour la France, que, pour exécuter ses instructions, il courait le risque d'être jeté à la mer (1). De son coté, M. Armand

---

(1) Voici comment il s'exprime dans une lettre à Colbert, datée de Venise, le 8 novembre 1664, et qui a été publiée par Depping dans le t. III de la *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV* (p. 693) : Il parle des deux boutiques où l'on fait les grandes glaces : « On n'y reçoit aucun estranger » pour travailler. Ils sont tous de Moran, et s'ils alloient travailler ailleurs » tous leurs biens sont confisquez, et non-seulement ils sont bannis de l'Estat » de la République, mais mesme toutte leur famille encourt la mesme peine; » de sorte que qui leur proposerait d'aller en France courroit risque d'estre » jetté dans la mer. »

Baschet, pour qui les archives de Venise n'ont plus de secrets, s'exprime ainsi à ce propos (1) : « Les verriers de » Murano, ces fabricants et inventeurs admirables dans l'art » de faire le verre, de produire les miroirs et de les travailler, » étaient l'objet constant des attentions et de la vigilance du » gouvernement. La fuite d'un ouvrier de Murano en pays » étranger équivalait à un attentat à la sûreté de l'État. Il » était poursuivi, jugé et considéré comme traître à la » patrie. Le ressentiment public le suivait où il était, et plus » il était ingénieux et illustre en son art, plus on l'estimait » redoutable. Sa vie au dehors était en perpétuel danger. » Les inquisiteurs d'État, en effet, étaient des juges. Rien » de plus rare, du reste, jusqu'à la seconde moitié du dix-» septième siècle, que l'émigration d'un maître verrier de » Murano. » Cependant cette conclusion n'est pas d'accord avec ce qu'a écrit M. l'abbé V. Zanetti, qui s'est livré à tant de recherches sur les fabriques de cette localité. « Nous » étonnerions le lecteur, — dit-il (2), — si nous voulions » énumérer tous les Muranais qui s'enfuirent séduits par les » promesses de l'or de l'étranger, et aussi poussés par la » manie de changer de ciel et de fortune, tout aussi souvent » que par nécessité, à cause qu'ils manquaient de moyens » de subsister. » L'émigration des ouvriers de Murano en Angleterre, en 1550, celle de F. Salviati, en France, sous le règne de Charles IX, et d'autres que nous avons eu l'occasion de citer, sont des exemples qui viennent à l'appui de ce qu'avance ce dernier écrivain.

---

(1) *Les Archives de Venise*, p. 650.

(2) *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie;* 1866, p. 212.

Les recherches faites dans ces dernières années ont constaté que des fabriques de *verres de cristal à la façon de Venise* furent successivement établies à Anvers, à Bruxelles, à Namur et à Liége; les collectionneurs s'occupent activement d'en rechercher les produits (1). Par ces mots *verres*, il faut entendre tous les ustensiles de table et de ménage imités de ceux qui sortirent des ateliers de l'île de Murano, à l'exception des miroirs en verre ordinaire, dont la fabrication, dans les Pays-Bas, avait été exclusivement réservée au comte de Lalaing et à ses descendants. En voici une énumération faite à l'aide de différents catalogues de musées, de collections et d'expositions rétrospectives : aiguières, assiettes, bassins, bols, bouquetiers, bouteilles, brocs, buires, burettes, calices, chandeliers, coupes, fioles, flacons, flambeaux, gobelets, gourdes, hanaps, pots, plateaux, salières, soucoupes, sucriers, tasses, vases, verres, vidrecomes, etc. On n'a pas signalé jusqu'ici l'existence de spécimens de chacune de ces catégories, pouvant être attribués avec certitude à l'un ou à l'autre des établissements de notre pays, mais l'on peut dire que l'on n'est encore qu'au début des découvertes, qui s'accroissent chaque jour. On donnait à ces objets les formes les plus variées, les plus

---

(1) Un intéressant article, intitulé : *L'industrie du verre*, inséré dans le *Moniteur belge*, 1878, 4e trimestre, n° 3596, a eu pour but d'attirer leur attention sur ces produits. M. Schuermans, qui s'est occupé avec tant de zèle et de science, depuis 1879, de l'histoire du verre et des grès cérames dans les anciens Pays-Bas et le pays de Liége, vient de fournir dans son article sur les *Verres à la vénitienne* de précieux renseignements pour reconnaître certains produits des manufactures qui ont existé dans nos provinces. *Voy.* aussi l'article de M. van de Casteele, cité, pp. 10 à 13, 16 et 17.

élégantes, parfois mêmes les plus bizarres (1). N'a-t-on pas fait de même plus tard pour les productions en faïence? Le verre de Venise était ou blanc ou coloré de teintes diverses; émaillé, craquelé ou doré; avec filets colorés ou ornementations filigraniques ou bien encore à mosaïques. Au moment où fut autorisé à Anvers l'établissement d'une fabrique pour les contrefaire, l'art de la verrerie était arrivé à Murano à son plus haut degré de perfection, et les plus belles découvertes y avaient été faites depuis l'invention du verre cristallin, laquelle remontait aux premières années de la seconde moitié du xve siècle (2). C'est dans la connaissance de ce procédé que consistait le grand secret qui fut le motif des priviléges successivement accordés aux maîtres des fournaises d'Anvers et de Bruxelles. Aucun des documents qui nous ont servi à exposer les particularités consignées dans cette notice ne nous a fourni des renseignements sur les ustensiles en verre travaillés à la vénitienne dans les fournaises de ces deux localités; l'octroi de 1642 parle de la fabrication de « toutes sortes de verres, vases, couppes, » tasses, miroirs à l'imitation de ceulx de Venise ». Il y a tout lieu de croire cependant que l'on y a imité la plupart

---

(1) Dans le joli petit volume consacré à l'histoire du verre par M. A. Nesbitt, qui fait partie des manuels de l'art publiés par le musée de South-Kensington, on a reproduit (p. 79), un verre en forme de poisson, qui confirme ce qu'a écrit à propos des formes données à Murano aux vases servant à contenir la boisson, René Francis, prédicateur du roi Louis XIII, dans son *Essay des merveilles de la nature et des plus nobles artifices*. Il leur donne le nom de « galanteries de « verre et de chrystal ». Ce passage a été reproduit dans Burty, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, p. 271, et dans Nesbitt, *loc. cit.*

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, article cité de M. Lazari; — *Monografia della vetraria Veneziana e Muranese*, pp. 263 à 267.

des objets sortant des ateliers de Murano, et que l'on en a inventé d'autres appropriés aux usages de nos ancêtres, comme l'ont très judicieusement fait remarquer MM. Houdoy (1) et Schuermans (2).

ALEXANDRE PINCHART.

(A continuer.)

---

(1) *Loc. cit.*, p. 30.
(2) *Catalogue de l'exposition rétrospective de Bruxelles de* 1880 ; série E, p. 14.

SUR DIFFÉRENTS GROUPES

DE

SEPT TERTRES OU TUMULUS

qui ont existé dans les environs de Louvain,

D'APRÈS D'ANCIENS DOCUMENTS.

Les personnes qui se livrent à des recherches historiques savent combien sont utiles à consulter, au point de vue topographique et sous le rapport des dénominations de lieux, les chartes, ainsi que les actes passés autrefois devant les échevins des communes, les cours féodales et censales et les notaires. Lorsqu'on rencontre dans ces documents, comme désignation, le mot *Tumba*, *Tombe* ou *Tomme*, on peut être certain qu'il indique un tumulus de l'époque romaine. J'en ai fait, pour ma part, mainte fois l'expérience, et, en dernier lieu, à propos du fameux tertre de Saventhem, qui a donné lieu à plus d'un écrit (1). Désireux de savoir quand Renier Cleerhaghen, conseiller et maître à la chambre des comptes de Brabant, le même personnage qui fit raser la tombe et y découvrit un important dépôt funéraire, avait acquis le

(1) *Voy.* la notice bibliographique de M. le premier Président SCHUERMANS, dans les présents *Bulletins*, t. XIII, pp. 25-41 (juin 1873).

terrain sur lequel elle s'élevait, je consultai les actes échevinaux de Saventhem, qui, heureusement, remontent à 1460 (1). Mes recherches ne furent pas vaines. Je pus constater, non sans satisfaction, que Cleerhaghen avait fait cette acquisition le 6 septembre 1504 et que le champ vendu s'étendait *aen die Tomme* (2).

Cela dit, j'en viens aux documents auxquels nous sommes redevables des découvertes archéologiques, nominales, il est vrai, dont il s'agit.

Je mentionnerai en premier lieu un acte de Jean, seigneur de Rotselaer, Rethy et Vorsselaer, drossard héréditaire de Brabant (3), avoué de Maestricht, et l'un des grands vassaux du duc Philippe de Bourgogne (4). Il est du 7 décembre 1447, sans indication du lieu où il fut passé et scellé. En voici la substance.

Jean de Rotselaer déclare qu'est comparu devant lui et ses hommes liges, Denis Zillekens, réverend (*eerwerdighe*) docteur en médecine, lequel a fait conster qu'il tient de lui en fief six bonniers et un journal de terre, divisés en trois parcelles, l'une de quatre bonniers, l'autre d'un demi-bonnier et la dernière de trois journaux, sur laquelle, dit l'acte, sont

---

(1) Inutile de faire remarquer qu'ils sont conservés aux Archives du royaume.

(2) *Bulletins de l'Académie royale*, 2e série, t. XL (novembre 1875). Un hameau de la commune de Mozet, près de Namur, porte même le nom de *Tombes*, « à raison, dit Galliot, de plusieurs tombes qu'on y voyoit et qui étoient autant » de sépultures des anciens Romains. » (*Histoire générale, ecclésiastique et civile de la ville et de la province de Namur*, t. IV, p. 16.)

(3) Titre que lui donne l'acte. Il était sénéchal de Brabant.

(4) Sa carrière fut bien remplie, comme on peut le voir dans la chronique d'Edmond De Dynter. Il mourut en 1445. Il avait été fait prisonnier à la bataille d'Azincourt. Butkens a publié sa généalogie. (*Trophées*, etc., t. II, p. 188.)

les *Tommeberghe*, vulgairement nommés *de Seventomme* (1); ledit fief (2) se trouvant des deux côtés d'un grand chemin (*Heerstraete*). Puis le docteur Zillekens en reçoit l'investiture dans toutes les formes requises en pareil cas.

Ce document présente une regrettable lacune. Il passe sous silence le nom de la localité où le bien féodal était situé. Il est à présumer que c'était à Rotselaer, car là résidait ordinairement le seigneur suzerain de notre docteur, gradué, selon toute apparence, de l'université de Louvain. Je dois cependant faire remarquer qu'ayant parcouru les registres de la cour féodale de Rotselaer, conservés aux Archives du royaume (3), je n'y ai pas trouvé la mention du champ aux sept tombes. D'un autre côté, je me suis adressé à M. Le Corbesier, secrétaire communal de Rotselaer, pour savoir si cette dénomination y est encore connue. Après avoir consulté le plan cadastral et pris des informations, M. Le Corbesier m'a répondu négativement (4).

Un autre groupe de sept tombes a existé jadis dans un bois qui appartenait au domaine et qui se nommait le *Loobosch*. Il est depuis bien longtemps dérodé. Il s'étendait entre les communes de Pellenberg et de Linden, près de Louvain.

C'est en dépouillant les comptes de la vénerie ducale de Brabant que j'ai constaté l'existence de ce groupe. Ainsi on

---

(1) « Dat deerde stuck houdende III dachmale of wat meer, dare die tommeberghe op staen, gemeynlyc geheeten de *Seven tommen*. » Voilà un texte bien explicite. (Acte sur parchemin des archives de la ville de Diest, fonds ecclésiastique, communiqué par M. Ch. Stallaert, chargé du classement de ces archives.)

(2) Il provenait d'un nommé Guillaume Van Elsbroeck.

(3) Greffes échevinaux de l'arrondissement de Louvain.

(4) Je saisis cette occasion de le remercier de son obligeance.

remarque dans le compte de l'exercice 1410-1411 (1) que, le 9 juillet 1410, les veneurs firent un dîner après avoir « chassié sur Loebosch, emprès les VII tombes » (2).

On possède aux Archives du royaume deux plans du Loobosch : l'un, fait en 1625, par Lambert Lauryn, géomètre juré de la chambre des comptes de Brabant, et l'autre, dressé en 1739, par l'arpenteur juré A. De Bruyn, lorsque le bois avait déjà été converti en terres et livré à la culture (3). Vérification faite, les sept tombes n'y figurent plus soit en dessin, soit comme désignation.

Voici deux particularités qui se rattachent encore au sujet de cette notice. Elles sont puisées à la même source : les comptes de la vénerie. Le 3 juillet 1409, les veneurs achetèrent du pain pour la meute, chez un tavernier à Velthem, ayant pris le cerf « *aux Sept tombes*, où « madame de » Brabant avoit esté à la chasse » (4). Le 6 juin 1410, ils se pourvurent de pain à Tervueren, et, cette fois encore, après la prise du cerf aux Sept tombes (5). Il eût été intéressant de

---

(1) N° 46,903 de l'Inventaire des registres des chambres des comptes, aux Archives du royaume.

(2) M. A. Wauters les cite également d'après la même source, mais il les place à Saventhem. (*Histoire des environs de Bruxelles*, t. III, p. 152.)

Dans les environs de Saventhem, il y avait jadis un bois domanial nommé *Saventerloo*. (*Ibid.*)

(3) N°s 696 et 704 de l'Inventaire des cartes et plans.

(4) Registre cité, n° 46,903.

(5) *Ibid.* Ces comptes révèlent aussi l'existence de tombes dans la forêt de Meerdael, près de Louvain. On lit dans l'un d'eux que, le 17 octobre 1431, un sanglier, poursuivi par le duc de Bourgogne, trouva la mort aux tombes de Meerdael (*aen die Thommen op Meerdael*). Or, sur une superbe carte manuscrite de cette forêt, aux armes du duc d'Arenberg, qui la fit dresser, en 1760, par le géomètre juré J.-B. Joris, on lit en grandes lettres *La tombe*. Celle-ci est indiquée, comme éminence, par des traits. J'ignore si elle est encore debout. (N° 2247 de l'Inventaire des cartes et plans.)

savoir si ces trois mentions portent sur des groupes différents.

Il y a eu bien d'autres tumulus dans les environs de Louvain. On en voyait même un dans l'enceinte de la ville. Il s'élevait sur un champ nommé *het Vlamingsveld*, situé derrière la grande prison cellulaire (1), à proximité de la rue de Tirlemont, qui était en ces temps reculés un chemin creux. Une rue qui conduisait au tertre porta longtemps le nom de *Tomme straet*. Différents actes des échevins de Louvain font mention de ce monument agreste, un, entre autres, de 1262, où on lit : *extra portam sancti Mychaelis, juxta tumbam* (2). M. E. Van Even, archiviste de la ville, propriétaire du *Vlamingsveld*, croit qu'il fut rasé lorsqu'on construisit la seconde enceinte, commencée en 1356. Et pourtant un document de 1792 le mentionne encore. Ces citations successives prouvent que le tumulus de Louvain était un monument bien connu, populaire en quelque sorte. Aussi, un vieil historien de la ville, Guillaume Boonen, le désigne-t-il, à son tour, en décrivant la paroisse de Saint-Michel (3).

---

(1) N° 244a de la section C du cadastre.

(2) Inter *tombam* et terram Wilhelmi Vos. (Lettres échevinales de 1376.) Ad unum jornale terre situm infra oppidum Lovaniense, penes *Tombam*. (Lettres de 1456.) Een daghmael landt gelegen achter de *Tombe*, regenoten den weg naer de poorte. (Lettres de 1792.) Je tiens ces renseignements de M. Van Even.

(3) *Geschiedenis van Leuven, geschreven in de jaren* 1593 *ende* 1594, in-folio, publié aux frais de l'administration communale par M. Van Even, p. 347.

Ce dernier mentionne également le tumulus dans son ouvrage *Louvain monumental*, pp. 6, 10 et 115. De sorte que la notoriété n'a pas fait défaut à cette tombe. Ajoutons, à propos de Louvain, que, d'après les traditions, Lambert Balderic bâtit la basilique de Saint-Pierre sur l'emplacement d'un temple en ruines de Mars. De là un vers ancien :

Mars Petro cessit; pro clavibus hasta recessit.

Dewez, à qui j'emprunte ces détails, naturellement sujets à caution et qui ont été réfutés, parle, en outre, d'un temple dédié à Mercure et que remplaça l'église de Saint-Michel, et d'un autre consacré à Diane. (*Dict. géographique de la Belgique et de la Hollande :* LOUVAIN.)

A Lovenjoul il a existé un tumulus dont la dépouille, heureusement découverte dans le sol, il y a quelques années, figure en grande partie au Musée royal des antiquités (1).

On voit à Lubbeek un vaste tertre, qui remonte évidemment à l'époque romaine, car il touche à l'emplacement d'une villa. J'en ai déjà dit quelques mots dans ce recueil. J'y reviens, après avoir consulté les vieux registres échevinaux de Lubbeek. Ils prouvent qu'une pièce de terre de cette localité portait effectivement le nom de *Tomme*. Cette dénomination reçoit donc ici une nouvelle application (2).

Rapprochons-nous maintenant de Bruxelles et arrêtons-nous encore un moment au joli village de Saventhem, que Van Dyck, épris d'une honorable demoiselle de l'endroit (3), a illustré par son pinceau.

M. A. Wauters pourrait bien être dans le vrai, en plaçant à Saventhem un groupe de sept tombes. Voyons ce qu'il dit à cet égard : « *Commencements de Saventhem.*—Selon d'an-

---

(1) *Découverte d'une tombe de l'époque romaine à Lovenjoul, près de Louvain*, dans les *Bulletins de l'Académie royale*, 2e série, t. XLVII (1879).

(2) Acte de retrait lignager du 23 avril 1713 : « ... Tot naederschap van dry » daghmael lants geheeten *de Tomme*, gelegen onder deze heerlyckheyt, regenoten » de Waesbergerstraete, ter eenre, etc. » Dans un acte de partage, du 11 novembre 1708, comprenant cette parcelle, on semble désigner le tertre même. On y lit : « Dry daghmael lant, gelegen boven de *Tom*, regenoten de straet ter 1e, » de erffgenaemen Adriaen Smets ter 2e, Sint-Geertruyden ten 3e, Jan Aerts, » met de *Tom*, ter 4e seyde » (Reg. nos 1309 et 1310 des greffes échevinaux de » l'arrondissement de Louvain, aux Archives du royaume.) Enfin, sur un ancien plan cadastral de Lubbeek, on trouve réunies, près de la route venant de Bautershem, les trois dénominations suivantes : *Tommeveld*, *Tomme fontein* et *Tommestraet*. A proximité on remarque le *Tichelberg*, le Mont aux tuiles. Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. l'abbé C. De Ruyter, à Lubbeek.

(3) *Voy.* à cet égard les *Bulletins* de l'Académie d'archeologie de Belgique.

» ciennes légendes dues à l'imagination féconde des roman-
» ciers du moyen âge, une sœur de Jules César, nommée
» *Swana* (le cygne), trouva, en arrivant en Belgique, entre
» Louvain et Bruxelles, un endroit où s'élevaient sept tombes
» et qui dut à cette circonstance le nom de Saventhem
» (*Seven-tommen*). Cette bizarre étymologie, que quelques
» auteurs abandonnent pour celle qui fait dériver Saventhem
» de Savelheim, la *demeure aux sables*, repose sur un fait
» vrai : jadis, il y eut, en effet, sept tombes à Saventhem (1).
» Elles étaient situées, à ce qu'il me semble, à quelque dis-
» tance au nord-est du village, au lieu nommé encore *den*
» *Kalckhoven*, le four à chaux, près d'un ancien champ dit
» *Tomptvelt* ou *Tomberg* (2). »

Or, il résulte de certaines lettres d'éviction des échevins de Bruxelles, du 10 avril 1380, qu'il y avait effectivement à Saventhem un endroit appelé *de Zeven tommen* (3), dénomination qui provenait évidemment de l'existence de sept tertres.

Que signifie, d'autre part, ce nombre sept? Se rattachait-il au culte? Ou bien, question délicate, j'en conviens, avait-il quelque rapport vague avec l'espèce d'édifice que les Romains appelaient *Septizonium*? Il est à remarquer que

---

(1) Ici M. Wauters cite celles de Loobosch. (*Voy.* plus haut.)

(2) L'auteur mentionne ses sources.

(3) « Unus florenus denarius aureus aut valor ejusdem, semper ad Natale » Domini persolvendus annui et hereditarii census quem, dominus Egidius » Bruninc habuit ad et supra dimidium bonarium terre allodialis situm prope » locum dictum den Zeven tommen, inter terram monasterii de Haffligem, etc. » Ce passage se rapporte à la commune dont il s'agit. Les lettres d'éviction sont transcrites dans un cartulaire des archives des hospices de Bruxelles. (H, 1201, fol. 65.) J'en dois la communication à M. Ch. Stallaert.

l'empereur Septime Sévère, qui mourut à York en l'an 200, s'était fait ériger à Rome, sur la voie appienne, un mausolée qui affectait le caractère et les formes de cet édifice (1).

M. A. Wauters, se fondant sur d'anciens documents, a constaté l'existence d'un tumulus à Melsbroeck, commune peu éloignée de celle que nous venons de quitter. « Cette » tombe antique, dit-il, qui a aujourd'hui disparu, s'élevait » sur le bord de la route romaine allant d'Elewyt vers Ter- » vueren (2) ». Une preuve de plus, c'est qu'il y a eu à Melsbroeck une importante villa, dans laquelle en dernier lieu s'étaient établis des Francs (3).

Enfin, je citerai pour terminer cet aperçu et en me bornant à ces seuls environs, les communes de Wesembeek, Dieghem et Evere. Elles aussi paraissent avoir eu leurs tertres funéraires (4).

L. Galesloot.

---

(1) *Voy.* la dissertation que Samuel Pitiscus a insérée dans son grand Dictionnaire des antiquités romaines au mot *Septizonium*. Antony Rich nous donne le dessin de ce qui restait du mausolée de Septime Sévère, sous le pontificat du pape Sixte-Quint, qui en employa les colonnes à la reconstruction du Vatican. (*Dict. des ant. gr. et rom.*, même mot.) Le chiffre fatidique 7 fait songer aux sept collines de l'ancienne Rome et rappelle un vers de Virgile, quand le poète, parlant de Servius Tullius, dit :

Septemque una sibi muro circumdedit arces (En.).

(2) « Apud Meltbroeck, contigue loco dicto *De Tomme*, quo itur versus » Filfordia. » 1369. Suivent quatre autres mentions de l'espèce. (*Histoire des environs de Bruxelles*, t. III, p. 111, note 2.)

(3) *Bulletins* de l'Académie royale, 2e série, t. XIV, p. 195.

(4) « Prope terram dictam de *Tombe;* neven die *Tomme* daer men te » Wesenbeke gheet. » An. 1395. Dieghem « Aen *Tommeken.* » (Cart. des 14e et 15e s.) Evere. « Boven die *Tompt*, te Winckelhaghen. » An. 1395. (Archives des hospices de Bruxelles. Communication de M. Ch. Stallaert.)

Pour les environs de Bruxelles, on peut encore consulter la table alphabétique de l'ouvrage cité de M. A. Wauters, aux mots *Tombe*, *Tomme*, etc.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 10, 17, 24 et 29 novembre; des 1er, 7, 8, 15, 20, 22 et 29 décembre 1883.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Église de Bourg-Léopold. Tableau.

1° Le devis dressé par M. Primen pour la restauration d'un tableau de Van Brée, appartenant à l'église de Bourg-Léopold (Limbourg). Le restaurateur devra se borner à un dévernissage prudent, de façon à n'altérer ni les glacis ni la peinture. Quand ce travail sera terminé, des délégués procéderont à l'examen du tableau, afin de donner à l'artiste les indications nécessaires pour continuer la restauration de l'œuvre;

Église de Retinne. Verrières.

2° L'acquisition d'un chemin de la croix peint, pour l'église de Retinne (Liège);

Église de Marche. Verrières.

3° Les dessins de cinq verrières destinées à l'église de Marche (Luxembourg);

Square du Petit-Sablon, à Bruxelles. Statues.

4° Les esquisses de M. Mellery, formant le projet d'ensemble des dix statues historiques qui doivent décorer les niches de verdure du square du Petit-Sablon, à Bruxelles;

5° La nouvelle maquette produite par M. Halkin du groupe qu'il est chargé d'exécuter pour la décoration des terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège, et représentant un cheval de halage et son conducteur; Terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège. Décoration.

6° L'acquisition d'un chemin de la croix en bas-relief, pour l'église de Limbourg (Liège); Église de Limbourg. Chemin de la croix.

7° La réception des statues, en fonte de bronze, destinées à la façade de l'ancien greffe, à Bruges. Ancien greffe de Bruges. Statues.

— Des délégués ont procédé à l'examen du plafond de la chapelle protestante, à l'effet de s'assurer s'il y avait possibilité de conserver la peinture qui le recouvre et qui est menacée de disparaître par suite du mauvais état de l'enduit auquel elle adhère. Chapelle protestante du Musée, à Bruxelles. Peintures.

Les délégués ont été d'avis, et le Collège s'est rallié à leur manière de voir, qu'il y avait lieu de charger un spécialiste d'examiner le véritable état de la peinture, afin de savoir si l'on ne pourrait faire revivre les parties effacées ou s'il fallait se résigner à la perte de la composition. En conséquence, M. Victor Leroy, expert des musées royaux, a été chargé de procéder à cette vérification.

Il résulte de son rapport que, comme la plupart des anciennes peintures à l'huile, exécutées directement sur les plafonds et les murailles, cette œuvre d'art est tout à fait desséchée et n'adhère presque plus au ciment qui l'a reçue. Il a fallu déjà précédemment restaurer beaucoup de parties qui manquaient, et de nombreuses parcelles écaillées de la couleur ne tarderont pas à tomber.

Dans quelques années, il ne restera rien de la décoration primitive. Le voile qui se remarque en certains endroits, où la couleur est mince, est causé par l'acide carbonique et les

vapeurs qui se dégagent lors des services divins ; de leur contact avec la chaux, il se forme un sel calcaire qui, à la longue, finit par détruire les tons de la peinture. En d'autres places, par suite de l'humidité, le vernis est décomposé. Si la voûte était en bon état, il y aurait moyen de refixer les parties écaillées ; malheureusement il n'en est point ainsi : partout où il y a eu de l'humidité, les deux couches de mortier appliquées sur les lattes du plafonnage sont devenues friables et se désagrègent. On a déjà bouché des fissures qui s'étaient formées, mais cela n'a pas empêché de nouveaux accidents de se produire à côté des parties restaurées. Si le décor de la chapelle évangélique avait été peint sur une surface plane, il aurait été possible d'en opérer la transposition pour l'appliquer sur toile. Ici l'opération est presque impraticable et entraînerait à des frais trop considérables. Dans ces conditions, le Collège a pensé qu'il y a lieu d'abandonner l'idée de conserver le plafond dont il s'agit et au-dessus duquel est échafaudée une charpente considérable qui constituerait, en cas d'incendie, un grave danger pour le Musée royal de peinture et de sculpture.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Hôpital civil de Charleroi. Agrandissement.

Le Collège a approuvé le projet relatif à l'agrandissement de l'hôpital civil de Charleroi et dressé par M. l'architecte Bivort.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Presbytère de Casterlé.

1° Le projet relatif à l'amélioration du presbytère de Casterlé (Anvers) : architecte, M. Taeymans ;

2° Le projet simplifié du presbytère à construire à Taverneux, commune de Mont (Luxembourg). Presbytère de Taverneux.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Ont été approuvés :

1° Le projet relatif à la reconstruction de la flèche de l'église de Boeur, commune de Tavigny (Luxembourg), sous la réserve que, dans le cours de l'exécution, l'auteur, M. l'architecte Cupper, prendra des mesures pour relier la charpente de la flèche à la maçonnerie de la tour ; Église de Boeur.

2° Le projet relatif à l'agrandissement de l'église de Petite-Rosière-sous-Morhet (Luxembourg) et à la construction d'une tour à cet édifice : architecte, M. Adam ; Église de Petite-Rosière-sous-Morhet.

3° Le projet relatif à l'agrandissement du jubé de l'église de Herck-Saint-Lambert (Limbourg) ; ce jubé est destiné à recevoir le nouvel orgue dont le Collège a approuvé le plan le 12 janvier 1882. Par suite de ce placement, les autorités locales de Herck-Saint-Lambert ont été autorisées à aliéner l'ancien orgue de l'église paroissiale pour la somme de 450 francs ; Église de Herck-Saint-Lambert.

4° Le projet relatif à la clôture, par une grille en fer, du chœur de l'église de Notre-Dame de Paemele, à Audenaerde (Flandre orientale) : architecte, M. Van Assche. La dépense à résulter de ce travail sera entièrement couverte par un don de M. Galle, curé de la paroisse ; Église de Notre-Dame de Paemele, à Audenaerde.

5° Les dessins de divers objets d'ameublement destinés aux églises de : Ameublement de diverses églises.

Westerloo (Anvers) : maître-autel ;

St-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles : buffet d'orgues ;

Saint-Jacques, à Anvers : buffet d'orgues.

Église de Saint-Bavon, à Gand.

— L'administration fabricienne de l'église de Saint-Bavon, à Gand, avait fait placer, sans autorisation, aux deux côtés de l'entrée du chœur, deux autels polychromés de style ogival. Ces autels avaient l'inconvénient de masquer toute la partie en retour du lambris en marbre qui entoure le chœur et nuisaient considérablement à l'effet de cette décoration, d'une valeur artistique considérable, et dans laquelle sont compris des monuments justement regardés comme des chefs-d'œuvre de notre statuaire. A la demande de M. le Ministre de l'intérieur, la Commission a envoyé des délégués visiter l'église.

Il résulte de leur rapport que les autels polychromés dont il s'agit, d'une conception médiocre et d'un agencement mesquin, sont peinturlurés d'une façon qui n'a aucun rapport avec l'art. Partageant cet avis, la Commission a appelé l'attention du Gouvernement sur la tendance de l'administration de Saint-Bavon à transformer le style intérieur de cette église. Elle avait déjà signalé antérieurement le fâcheux effet de la décoration peinte de la chapelle de Saint-Macaire. Il importe de réagir contre ces tentatives de remplacer les ameublements Renaissance qui ornent quelques-unes de nos églises ogivales par des pastiches gothiques qui, comme c'est ici le cas, font tache dans nos monuments.

En conséqnence, le Collège a demandé que l'on procédât à l'enlèvement des autels polychromés. L'autorité diocésaine s'est engagée à étudier les moyens de pourvoir au remplacement de ces meubles. Le moyen en avait été indiqué par la Commission, lorsque, dans son rapport du 18 novembre 1882, elle proposait de réintégrer à Saint-Bavon les deux autels Renaissance qui existent dans une dépendance du

Petit-Béguinage, à Gand, où ils avaient été transportés lors de la Révolution française. Par suite d'une cession du Petit-Béguinage au duc d'Arenberg, ces autels sont devenus la propriété de celui-ci ; mais l'aliénation des meubles des églises ne pouvant avoir lieu qu'avec l'autorisation des autorités compétentes, la Commission a soumis au Gouvernement la proposition de revendiquer la propriété des autels précités en faveur de l'église de Saint-Bavon.

Entretemps, la fabrique a fait droit aux instances du Collège et lui a donné avis du retrait des autels polychromes et de leur translation dans la nouvelle église de Saint-Joseph, à Alost.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le projet relatif à la restauration de la tour de l'église de Pirange (Limbourg) : architecte, M. Christiaens ; Église de Pirange.

2° Le devis estimatif des réparations projetées à l'église de Bury (Hainaut) : architecte, M. Hanotieau ; Église de Bury.

3° Le devis estimatif des réparations qu'on propose d'exécuter à l'église et au presbytère de Waermaerde (Flandre occidentale) : architecte, M. Van Keirsbilck ; Église de Waermaerde.

4° Le devis estimatif des travaux de réparations à exécuter à l'église de Wannebecq (Hainaut) : architecte, M. Andrieu ; Église de Wannebecq.

5° Le projet relatif à la reconstruction de deux fenêtres de l'église de Pollaere (Flandre orientale); Église de Pollaere.

6° Le projet dressé par M. l'architecte Gife, pour la restauration dans son état actuel de la flèche de l'église de Notre-Dame, à Aerschot ; Église de Notre-Dame, à Aerschot.

Église des SS.-Michel-et-Gudule, à Bruxelles.

7° Le devis estimatif des réparations à exécuter à la grande fenêtre du transept sud de l'église des SS.-Michel-et-Gudule, à Bruxelles.

Église de Limbourg.

— Des délégués se sont rendus, le 7 novembre 1883, à Limbourg (Liège), pour y examiner les travaux de restauration qui restent à exécuter à l'église primaire de cette localité. Ils sont d'avis, et la Commission partage leur opinion, d'accueillir la demande de l'administration fabricienne tendante à obtenir l'autorisation de faire reprendre les travaux interrompus à la suite d'un procès, aujourd'hui terminé, avec l'entrepreneur. Le conseil de fabrique, interrogé sur ses ressources financières, a répondu verbalement qu'il pouvait disposer encore sur les subsides promis par les diverses autorités d'une somme de 19,500 francs, mais il reste à déduire de cette somme un découvert qui s'est produit par fractions annuelles et qui s'élève actuellement à 11,500 francs, chiffre rond. De sorte que la somme réellement disponible ne se monte plus qu'à 8,000 francs. M. l'architecte Halkin, sous la direction duquel s'exécute la restauration de l'église de Limbourg, a été prié de dresser un devis des travaux les plus urgents à imputer sur cette somme; on lui a recommandé d'y faire figurer en première ligne la restauration des deux contreforts de la façade latérale nord de la basse-nef et la restauration des toitures en général. On pourrait procéder ensuite au renouvellement des deux portes d'entrée, à la façade sud de la tour, et au placement des meneaux de deux fenêtres, l'une à la façade sud, l'autre à la façade nord de la tour.

Mode à suivre pour les adjudications.

— M. le Ministre de la justice ayant soumis la question de savoir quel mode il fallait suivre pour les adjudications

dans les cas où la commune était substituée à la fabrique d'église, la Commission est d'avis que, lorsque les travaux sont exécutés sous les auspices de l'administration communale, il n'y a pas lieu d'appliquer pour la mise en adjudication les prescriptions de l'art. 42 du décret du 30 décembre 1809, qui exige l'apposition d'affiches renouvelées de huitaine en huitaine pendant trois semaines. Les administrations publiques sont aujourd'hui dans l'usage d'employer, outre les affiches, le mode d'insertion des adjudications dans les journaux spéciaux et dans les autres organes de grande publicité. Cette coutume est conforme aux prescriptions de l'art. 92 du règlement général sur la comptabilité de l'État, qui dit que les adjudications sont annoncées quinze jours d'avance, par voie d'affiche et par tous les moyens ordinaires de publicité.

Au cas de l'adjudication des travaux de restauration de l'église de Notre-Dame, à Hal, qui est ici particulièrement visée, l'adjudication devra avoir lieu par-devant le collège échevinal de Hal, assisté d'un membre délégué du bureau des marguilliers.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

Erratum. — A la page 297 qui précède, le tableau du peintre Verhaegen, signalé par erreur comme se trouvant dans l'église de Notre-Dame, à Courtrai, appartient en réalité à l'église de Saint-Martin, dans la même ville.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Recherches sur les matières colorantes employées par les artistes dans les divers procédés de peinture en usage dans l'antiquité, pendant le moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par M. Edgar Baes 5
Un tableau retrouvé de Jean Van Eyck, par M. Henri Hymans. 108
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de janvier et de février 1883. . 117
Bibliographie, par M. E. F. 127
Verres à la vénitienne fabriqués aux Pays-Bas. — Lettre au Comité du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, par M. H. Schuermans. 133
Notice sur la croix conservée dans la chapelle de la Sainte-Croix, à Goyck, par M. l'Abbé Gentil Vande Vyvere 170
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mars, d'avril, de mai et de juin 1883 177
Ministère de l'intérieur. — Nomination de membres correspondants de la Commission royale des monuments 191
Musée royal d'armures et d'antiquités. — Nomination d'un Secrétaire de la direction 192
Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le Nord de la France, par M. H. Hymans 193
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de juillet et d'août 1883 . . 287
Épigraphie romaine de la Belgique (*Suite*). — Cachet d'oculiste romain trouvé à Houtain-l'Évêque, — par M. H. Schuermans. 301
Le monument mégalithique de Duysbourg composé de trois monolithes. — L'emplacement de l'église de Court-Saint-Étienne, — par M. E. Galesloot 345

Pages.

Verres à la vénitienne fabriqués aux Pays-Bas. — 2e Lettre au Comité *du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, par M. H. Schuermans. 355

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de septembre et d'octobre 1883. 375

Les fabriques de verres de Venise d'Anvers et de Bruxelles au XVIe et au XVIIe siècle (*Suite*), par M. Alexandre Pinchart. (*A continuer.*) 383

Sur différents groupes de sept tertres ou tumulus qui ont existé dans les environs de Louvain, d'après d'anciens documents, par M. L. Galesloot 402

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de novembre et de décembre 1883. 410

PLANCHES.

Pages.

Tableau de Jean Van Eyck 108

Croix de Goyck (pl. I à IV) 176

Les israélites recueillant la manne (pl. I). 206

Mise au tombeau (pl. II) 230

LIBRARY
NOV
19
1981
UNIVERSITY OF TORONTO

N
6961
B85
annee 22

Bulletin des commissions royales d'art et d'archeologie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY